
ПОЭТЫ
НЕКРАСОВСКОЙ
ШКОЛЫ

ПОЭТЫ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ



БИБЛИОТЕКА СЛОВЕСНИКА

Н. Н. СКАТОВ

ПОЭТЫ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД · 1968

СОДЕРЖАНИЕ

Николай Николаевич Скатов

ПОЭТЫ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ

Библиотека словесника

Редактор *Л. Д. Микитич*
Художник *Н. И. Васильев*
Художественный редактор *В. Б. Михневич*
Технический редактор *К. И. Жилина*
Корректор *Н. В. Зуева*

Сдано в набор 28/IV 1967 г. Подписано к печати 5/VIII 1968 г. М-19549. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бум. типографская № 2. Печ. л. 11,76 (7,0). Уч.-изд. л. 10,94. Тираж 75 000 экз. Цена 50 к.

Ленинградское отделение издательства «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Ленинград, Невский пр., 28. Заказ № 11.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» им. А. М. Горького Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Ленинград, Гатчинская ул., 26.

7—2—2
149—67



В 1846 году Н. В. Гоголь писал: «Со смертью Пушкина остановилось движенье поэзии нашей вперед. Это, однако же, не значит, чтобы дух ее угаснул; напротив, он, как гроза, невидимо накопляется вдали: самая сухость и духота в воздухе возвещают его приближение. Уже явились и теперь люди не без талантов. Но еще все находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга и показать собственные силы. Еще даже не слышит никто, что вокруг него настало другое время, образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались...» [1]

В 1856 году сборник стихов Некрасова разошелся моментально и с громадным успехом. Поэзия вновь обретала плоть и кровь, подлинный драматизм уже живого существования. В ее истории открывалась новая глава.

Оказалось, что новый этап в развитии русской поэзии теперь уже не покрывается именем и

---

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд АН СССР, 1952, стр. 401.

авторитетом одного человека, даже если человек этот Некрасов.

«Рядом с Некрасовым, — писал Б. М. Эйхенбаум, — стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством, что Некрасов сам по себе эпохи не образует, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи» [1].

Поэзия оказывалась многоструйной, несущей в себе противоборствующие начала, выражала возросшую сложность и противоречивость жизни. Отчетливо обозначаясь и поляризуясь, развиваются два направления: демократическое и так называемое чистое искусство. В противостоянии и в противоборстве этих двух направлений часто заявляла о себе обострившаяся социальная борьба. Полюса можно было бы, пожалуй, обозначить двумя именами: Некрасов и Фет. «Оба поэта начали писать почти одновременно, — удивленно констатировала критика, — оба пережили одни и те же фазисы общественной жизни, оба сделали себе имя в русской литературе... оба, наконец, отличаются далеко недюжинным талантом, — и при всем том, в поэтической деятельности каждого из них нет почти ни одного общего пункта» [2]. Поэзия Некрасова владела умами наряду со статьями Чернышевского и Добролюбова, с романами Л. Толстого и Достоевского, переставала быть только фактом жизни искусства, оказывалась и результатом и источником социального анализа, революционной борьбы, нравственных исканий.

Было бы неверно, однако, обозначать одно направление только знаком плюс, а другое — знаком минус. Мало удивляться, важно понять, были ли сделаны поэтами каждого из лагерей и какие художественные открытия, коль скоро речь идет о подлинной поэзии. А подлинность поэзии Фета вряд ли сейчас может быть поставлена под сомнение, даже в сравнении с поэтической подлинностью Некрасова.

---

[1] Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., ГИЗ, 1924, стр. 10.

[2] В. В. Чуйко. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, стр. 59. Далее ссылки даются на это издание.

В центре эстетических споров, острой литературной борьбы середины века снова оказалось имя Пушкина. Пушкин оставил богатое наследие, и борьба за право наследования носила живой и злободневный характер. Доказать это право значило доказать всей силой пушкинского авторитета состоятельность своей сегодняшней позиции. Менялись читатели, менялись читательские симпатии и интересы. Критики и теоретики могли спорить об абсолютной и относительной ценности «пушкинского» и «гоголевского» направлений, но для поэтов разных направлений и степени таланта «солнце русской поэзии» было незакатным. Поэты почти все хотели быть, если можно так сказать, пушкинцами.

«Пушкина читайте, Пушкина! Ну, а потом Лермонтова, Некрасова, но главным образом, читайте и перечитывайте Пушкина... в нем все, что нужно» [1], — приводятся слова Л. Н. Трефолева в воспоминаниях о нем. Мы не случайно обратились к этим словам, может быть, наиболее верного и, в известной мере, ортодоксального некрасовца. Сам Некрасов писал: «...поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина...*» [2]

Кто же оказывался истинным наследником Пушкина? Сторонники гражданской поэзии смело могли сослаться на ту сторону пушкинского творчества, которую сам поэт определил в итоговой формуле:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Деятели чистого искусства без устали цитировали:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

---

[1] И. Малютин. Незабываемые встречи. Челябинское книжное издательство, 1957, стр. 37.

[2] Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем в 12-ти томах, т. IX. М., Гослитиздат, 1946—1953, стр. 364. Ссылки на это издание в тексте приводятся в виде записи — (IX, 364).

И те и другие, в конце концов, оказывались правы, и те и другие чем-то продолжали, в меру своего таланта, именно пушкинские традиции.

Вряд ли случайно Некрасов почти неизменно вспоминает о Пушкине в связи с Фетом: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтобы мы равняли г. Фета с Пушкиным; но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области» (IX, 279). Теперь уже ясно, сколь преходящими оказались оценки критиков Д. Писарева, В. Зайцева, отрицавших поэзию Фета, и сколь обеднела бы русская поэзия, если бы эти нападки вполне достигли цели. Однако вряд ли справедливо, говоря о достижениях поэзии Фета, ограничиваться лишь указанием на талантливость его. Ведь сам талант при этом представляется чем-то неопределяемым, существующим вне и помимо направления, в котором он развивается и которое в известном смысле составляет его суть. В полной мере отрицая ныне теоретические посылки «искусства для искусства», необходимо поставить вопрос: только ли отрицательным было его влияние, в какой связи с ним стояло творчество многих талантливых поэтов? Иначе говоря, возможны ли были в рамках так называемого чистого искусства подлинные поэтические открытия и в каком отношении они оказывались к поэзии Пушкина?

Поэтов неизменно привлекало в Пушкине — как норма и предмет зависти — поразительное ощущение цельности и полноты жизни, органичность и непосредственность восприятия бытия.

Такую же непосредственность, свежесть, ненадломленность, если воспользоваться определением Некрасова, несет поэзия Фета, и это, прежде всего, роднит ее с поэзией Пушкина. Чернышевский как бы недоумевает, вглядываясь в поэзию Фета: «пишет пустяки» и в то же время — «он хороший поэт» [1]. Можно было бы,

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 314.

пожалуй, сказать, что Фет оказывался хорошим поэтом, потому что писал «пустяки». Но чтобы сохранить в новых условиях пушкинское ощущение цельности бытия, ему пришлось замкнуться в ограниченной сфере, прежде всего — в сфере природы и особого рода любви, остаться в рамках того, что часто называют темами чистого искусства, всякий выход из которых грозил гибелью таланта (вспомним хотя бы, чего стоят немногочисленные гражданские стихи Фета). Как ни странно, философия чистого искусства в известной мере спасала поэзию Фета от реакционных политических и гражданских идей и определяла возможность настоящих открытий в поэзии. «Это мир, — говорил о поэзии Фета Щедрин, — неопределенных мечтаний и неясных ощущений... Слабое присутствие сознания составляет отличительный признак этого полудетского миросозерцания» [1]. Свежесть, наивность, детскость — вот постоянные определения, которыми награждает критика Фета. «В своем непосредственном восприятии впечатлений природы и жизни наш поэт не знает рефлексии, тоски и сомнений... Более жизнерадостного поэта нет в русской литературе. Жадными глазами ребенка, начинающего жить, глядит Фет на все в окружающем мире, и мир представляется ему залитым сплошным светом, жизнь кажется вечным радостным праздником... Но разве в наше серое, скучное существование не врывается солнечным лучом наивная шумная жизнерадостность наших детей?» [2] Это писал П. Якубович, критик и поэт, прямо противоположный Фету по своему общественному темпераменту. Стихи Фета в обстановке большого общественного подъема читались и печатались мало: «Он явился в такое время, когда его песни абсолютно не могли отыскать себе никакого отголоска в русском обществе» [3]. Так поэту, пережившему трагедию своего незаконного рождения, пришлось переживать трагедию якобы незаконного рождения своей поэзии. А ведь само ощущение полноты бытия, раскованности, свежести в поэзии Фета тоже

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений, т. V. М. — Л., ГИХЛ, 1937, стр. 330. Далее ссылки даются на это издание.

[2] П. Я(кубович-Мельшин). Русская муза. СПб., 1907, стр. 204—205.

[3] В. В. Чуйко, стр. 68.

вызвано эпохой, и в этом смысле Фет такое же законное ее дитя, как Некрасов и Добролюбов.

Однако, заключая в себе, развивая и углубляя определенные элементы пушкинской поэзии, поэзия Фета была лишена ее огромности. От всей многосторонности мира, от борьбы в нем приходилось отказываться во имя сохранения цельности и непосредственности. Полнота, цельность бытия, которая для Пушкина реализовалась в макрокосме, для Фета была возможна только в микрокосме. П. И. Чайковский, писавший о безусловной гениальности Фета, должен был заметить, что «есть в этой гениальности какая-то неполнота, неравновесие, причиняющее то странное явление, что Фет писал иногда совершенно слабые, непостижимо плохие вещи» [1]. (Подобные слова никак не могли быть отнесены к гениальности Пушкина.) У Фета предполагается не только ограниченность пространства, объекта, места, но и ограниченность в самом времени. Не случайно он, по замечанию П. И. Чайковского, избегает тем, которые «легко поддаются выражению словом», ибо уже сама многозначность слова постоянно грозит нарушить миг самозабвенной отдачи искусству, радостное, но мгновенное состояние. Попытки выйти в иные сферы жизни оканчивались для поэта неудачами. «Он, — сообщал о Фете в письме Тургеневу от 24 мая 1856 года Некрасов, — написал поэму «Липки», по-моему, плохую до значительной степени. Я за ней не погнался. Нет, поэмы — не его дело. Если б Фет был немного меньше хорош и наивен, он бы меня бесил страшно; да, ненадломленный!» (X, 275) То, что для Пушкина могло быть моментом, частью, одной стороной бытия, для Фета стало всем.

Некрасовская, гражданская, демократическая поэзия тоже с полным правом могла считаться носительницей пушкинского начала, его благородного завета «глаголом жечь сердца людей». В работе «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский на массе примеров показал, какие крепкие связи объединяют двух великих поэтов. Но и в некрасовской поэзии проявилась известная

---

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. Москва — Лейпциг, 1902, стр. 266—267.

ограниченность и односторонность. Фет в своем стихотворении «Псевдопоэту» бросил Некрасову упрек:

Ты слова гордого *свобода*
Ни разу сердцем не постиг.

И Некрасов как будто признал известную справедливость подобных слов, когда писал:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих.

В то же время он отчетливо сознавал, что «стих» этот не случаен, не вымучен, что это поэзия — «но кипит в тебе живая кровь», — что в такой несвободе и заключается его поэтическая свобода: «Каковы бы ни были мои стихи, я утверждаю, что никогда не брался за перо с мыслью, что бы такое написать или как бы что написать: позлее, полиберальнее? — мысль, побуждение, свободно возникавшее, неотвязно преследуя, наконец заставляло меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие» (X, 332). Так Фет в самой своей свободе оказывался несвободным, а Некрасов — свободным в несвободе. Какие-то сферы жизни, открытые для поэзии одного, были закрыты для другого. То, что в Пушкине, о котором Ап. Григорьев сказал: «Пушкин — наше все», могло существовать в неразрывном единстве, раскололось, разошлось и даже стало во враждебные отношения. Целостность и синтетичность пушкинской поэзии нарушилась, хотя каждое из выделившихся направлений оказалось в то же время развитым и углубленным. Эстетически наиболее чуткие критики улавливали необходимость преодоления отрицательных крайностей каждого из направлений. Такими критиками, в частности, были М. Л. Михайлов и Ап. Григорьев. Недаром А. Блок с таким упорством сближал их как поздних потомков Пушкина, наследников пушкинской культуры: «Вот еще люди, столь сходные во многом, но принадлежавшие к враждебным лагерям; по странной случайности судьба так и не столкнула их ни разу» [1].

---

[1] А. Блок. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6. М. — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 141. Далее ссылки даются на это издание.

Фет не оторван от жизни, он максимально, вплоть до радостного, органичного слияния, приближен к ней и в этом, кстати, отличен от многих и многих сторонников чистого искусства, но он слит с ней лишь в известных и строго ограниченных сферах, хотя, как сказано, сама степень приближения к жизни связана с этой ограниченностью.

Некрасов ищет новых поэтических основ на путях максимального приближения к жизни в более широком понимании, к жизни социальной, с богатством коллизий, но и раздвоений, расколов, требовавших углубления. Некрасов как-то заметил: «Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис». Синтез поэзии Фета непосредствен. Синтез поэзии Некрасова добыт через анализ на путях трудных и долгих, и поэт мужественно нашел его там, куда был устремлен и анализ, — на путях народности. Уже Чернышевский вполне определенно заявил, что Некрасов является создателем нового периода в русской литературе. Бесспорно, этот период представлен прежде всего самим Некрасовым. Но как углублен Некрасов в русскую поэтическую культуру, как повлиял на других поэтов? В свое время делались попытки представить творчество Некрасова явлением, лишенным корней в русской поэзии и не родившим традиций. «Школы не проходил, школы не создал. Исследователь, если он займется родословной Некрасова, будет избавлен от кропотливых разысканий. Он начнет эту родословную с него самого и на нем ее кончит», — писал о поэте Н. Котляревский [1]. «Школы не проходил» — это значит ничему и ни у кого не учился. «Некрасов — человек без памяти и без традиций, — заявлял В. Розанов. ...Некрасов просто его (Жуковского. — *Н. С.*) не читал, и Жуковский ему никогда даже не приходил на ум» [2]. Заметим здесь же, насколько неправ Розанов и в общей характеристике, и в частном примере. «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того, и другого... Перечел всего Жуковского, — пишет Некрасов Тургеневу в письме от 30 июня — 1 июля 1855 года, — чудо-пере-

---

[1] Некрасов. По неизданным материалам Пушкинского дома. Пг., изд. М. и С. Сабашниковых, 1922, стр. 12.

[2] «Новое время», 1916, 8 января, стр. 5.



Н. А. Некрасов. Фотография С. Л. Левицкого. 1869.

водчик и ужасно беден как поэт... Странно, как он — такой мастер переводить — не чувствовал слабости собственных своих произведений! Впрочем, вкус-то у него не совсем был ясен: сколько он и дряни перевел наряду с отличными вещами! Однако нельзя не заметить, что многие послания и некоторые лицейские годовщины Пушкина вышли прямо из посланий Жуковского; Пушкин брал у него — иную мысль, мотив и даже иногда выражение!» (X, 224) Мы видим в этом письме не только внимательного читателя, но и литератора, наблюдающего за поэтической традицией.

Конечно, слова В. Розанова — это слова человека, враждебно относившегося ко многим сторонам некрасовского творчества. Однако отрицание за Некрасовым возможностей и прав на звание главы целой школы далеко не всегда результат враждебности или злого умысла. Часто оно идет от ощущения оригинальности и неповторимости некрасовского дарования. В. Чуйко, сочувственно в целом отзываясь о некрасовской поэзии, пишет: «Является, однако, вопрос, насколько Некрасов в своем исключительном и резком направлении может быть учителем и образцом? Школы, как известно, он не оставил. Подражатели у него были, есть и, вероятно, будут, но школы нет, и едва ли она когда-нибудь возникнет»[1]. Впрочем, становясь предметом споров, некрасовская школа уже заявляла о своем существовании, доказывая историческую необходимость своего появления и тем, что появилась... до Некрасова. Например, определяя группу стихов Н. П. Огарева, современный исследователь не находит более точного слова, как «некрасовские»: «Об этих стихотворениях, не привлекавших внимания исследователей, легче всего дать представление, если охарактеризовать их как произведения некрасовского типа. Назовем... «Деревенский сторож», «Кабак», «Дедушка», «Младенец», «Изба», «Дорога», «Арестант», «Из края бедных, битых и забитых...»[2] А ведь большинство из названных произведений написано за несколько лет до появления подлинно оригинальных некрасовских стихов. Одновременно с

[1] В. В. Чуйко, стр. 58.

[2] С. А. Рейсер. Вступительная статья к «Стихотворениям и поэмам» Н. П. Огарева. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 27 («Библиотека поэта». Малая серия).

Некрасовым, иногда чуть раньше, иногда позднее, создает ряд стихотворений на некрасовские темы такой чуткий поэт, как М. Л. Михайлов. Не просто вслед за Некрасовым, но и предупреждая некоторые его важнейшие открытия, пишет стихи-песни И. С. Никитин.

Рос талант Некрасова, росла и школа, названная его именем. Слово уже как бы носилось в воздухе и, наконец, было произнесено впервые в связи с именем Минаева [1].

Надо сказать, что существование некрасовского направления, некрасовской школы часто признавали даже критики, враждебно относившиеся к демократической поэзии. Правда, здесь обычно старались указать не только на родство Некрасова и созданного им направления, но, выделяя Некрасова, унизить поэтов школы заявлениями об их бесталанности и никчемности. О поэтах демократического лагеря в «Заметках о Пушкине и других поэтах» Н. Страхов писал: «Некоторых из них вывел перед читателями сам Н. А. Некрасов, человек с большим вкусом и искреннею любовью к литературе. Но и такое покровительство им не помогло» [2]. Конечно, увидеть разницу между поэзией великого поэта и творчеством скромных талантов легче, чем пытаться непредвзято определить размеры и особенности последних. Щедрин писал в свое время: «Значение второстепенных деятелей на поприще науки и литературы немаловажно. Они полезны не только в качестве вульгаризаторов чужих идей, но иногда даже в качестве вполне самостоятельных исследователей истины... В литературе, даже не весьма богатой, всегда существует довольное количество различных школ, в состав которых входят люди талантов весьма неравных. Каждая школа имеет и своего мастера, и своих подмастерьев и чернорабочих, но критика, конечно, была бы неправа, если б одних мастеров признавала подлежащими ее суду, а писателей, идущих по их стопам, оставляла в забвении. Во-первых, это было бы несправедливо, потому что второстепенность отнюдь еще не равняется отсутствию таланта, а означает только

[1] «Иллюстрации», 1863, № 268, стр. 275.

[2] Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, стр. XII.

недостаток почина, а, во-вторых, пренебрежение к подражателям может сделать ущерб самому критическому исследованию в том отношении, что оставит без разъяснения те характерные стороны школы, для изучения которых подражатели почти всегда представляют материал гораздо более разнообразный и яркий, нежели сами образцы» [1].

Советская литературная наука немало сделала, восстанавливая подлинный облик демократической литературы. Потребовалось раскрыть многие ошибки, допущенные наукой, критикой и издательской практикой прошлого, обнаружить неизвестные страницы и заново прочесть известные. Идя широким фронтом в глубь истории литературы, наша наука с особой симпатией и вниманием останавливается на фактах, которые связаны с борьбой против произвола, изучает наследие писателей, которые всей жизнью и смертью поверяли свое творчество. Именно такими были многие поэты-некрасовцы. Советское литературоведение создало о них немало ценных работ.

Многое раскрыто в демократической поэзии 60—70-х годов И. Г. Ямпольским. Всесторонне рассмотрел творчество Л. Н. Трефолева И. Я. Айзеншток. Немалый вклад в изучение поэтов-некрасовцев внесен исследованиями М. И. Дикман и Ю. Д. Левина о М. Л. Михайлове, Л. А. Плоткина и В. А. Тонкова о Никитине, М. Я. Полякова о Плещееве, Б. Я. Бухштаба и Н. Г. Леонтьева о Добролюбове, Е. С. Калмановского о Сурикове, Дрожжине и Трефолеве. Заслуживают признания попытки А. М. Еголина создать известное обобщающее представление о поэтах некрасовской школы в книге «Некрасов и поэты-демократы 60—80-х годов XIX века» (М., Гослитиздат, 1960).

Скажем несколько слов о самом понятии «некрасовская школа» в русской поэзии. Прежде всего, под школой можно понимать систему художественных принципов, которая исторически закономерно сложилась в русской, прежде всего демократической, поэзии к середине XIX века. Как отмечено, школа эта не началась с Некрасова и не окончилась им. Однако процесс художественного развития таков, что исторические за-

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, т. VIII, стр. 372—373.

кономерности его редко предстают вне яркого индивидуального воплощения.

Некрасов оказался поэтом, наиболее полно выразившим историческую необходимость развития нового этапа русской поэзии и, естественно, давшим ей свое имя. Некрасовская школа как система художественных принципов так или иначе охватывала влиянием всю русскую поэзию. В этом смысле следы некрасовской школы мы находим в художественных явлениях эпохи, казалось бы, далеких от его поэзии, чуть ли не противоположных ей, например у Тютчева или у поэтов позднейшего времени — у М. Исаковского, А. Твардовского и других.

Чаще под школой Некрасова понимают поэтов 60—70-х годов, идеологически и художественно наиболее ему близких, испытывавших на себе прямое влияние великого поэта, в сущности, объединенных даже организационно, потому что большинство из них группировалось вокруг немногочисленных демократических изданий: некрасовского «Современника», «Русского слова», «Искры»; несколько особое место, правда, занимают И. С. Никитин, а также крестьянские поэты-самоучки. Мы в нашей работе исходим из этого понятия некрасовской школы.

К сожалению, еще в большом ходу слишком суммарные характеристики поэтов этой школы. Однако надо иметь в виду, что общность художественных принципов не мешала сложным, подчас противоречивым отношениям, в которых оказывались иногда к поэзии Некрасова поэты его школы. Да и само понятие *школа* вовсе не предполагает литературного школярства, наивного ученичества, обязательного желания точно следовать великим образцам.

Яркое самобытное дарование Некрасова не только вызывало желание подражать, но и ставило подчас человека, сознающего значение творческой индивидуальности, в сложное положение и даже вынуждало к молчанию. «Мне казалось, — вспоминал А. Жемчужников, — что мои стихи никому не нужны в такое серьезное время. Поэзия на „гражданские мотивы“ была бы очень уместна в эпоху пробуждения ума и совести. Я сознавал все высокое ее значение, и меня к ней тянуло; но эти песни пел тогда Некрасов. Они были

так сильны и оригинальны, что тягаться с ними *я*, конечно, не мог, а вторить им, хотя бы и не фальшивя, было бы излишне»[1].

Поэзия Некрасова, как видим, не только развивала творческую инициативу, но в то же время требовала от поэтов ответственности, больших усилий в заявлении своего поэтического *я*. Поэтам-демократам иногда не удавалось органически переработать влияние Некрасова, и они прямо повторяли некрасовские темы и образы. Тем самым они часто наносили ущерб поэтической культуре эпохи, так как простое повторение превращало темы и образы в поэтические штампы. Вряд ли стоит не замечать откровенного эпигонства в творчестве некоторых поэтов этого ряда. Конечно, наиболее «некрасовские» стихи Плещеева — это и наиболее слабые его стихи. Не нужно смешивать эпигонство со следованием традициям.

Тем большего внимания заслуживает работа поэтов, сложившихся под влиянием поэзии Некрасова, но даже перед ней сумевших сохранить оригинальность, внести свой вклад в развитие русской литературы.

В своей небольшой работе мы не ставим задачи всестороннего обзора поэзии некрасовской школы, а стремимся выяснить лишь некоторые основные тенденции в индивидуальном преломлении, которое они нашли у разных поэтов. Это приводило к известному отбору имен и произведений. Так, за пределами анализа оказались близкие этому направлению А. Н. Плещеев, П. И. Вейнберг, Г. Н. Жулев и др. Это же определило и необходимость отказаться иногда от монографических обзоров творчества отдельных поэтов. Естественно, что характеристики поэтов некрасовской школы в этом качестве были бы затруднены без экскурсов в поэзию самого Некрасова.

---

[1] «Литературное наследство», т. 51—52. М., 1952, стр. 274.

НАРОД В ПОЭЗИИ НЕКРАСОВА И ПОЭТОВ НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ



Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» уверенно указал на то, что пришли для поэтов новые времена, когда нельзя уже повторять Пушкина: «Самая речь их будет другая; она будет ближе и родственней нашей русской душе. Еще в ней слышней выступят наши народные начала. Еще не бьет всей силой кверху тот самородный ключ нашей поэзии, который уже кипел и бил в груди нашей природы тогда, как самое слово поэзия не было ни на чьих устах... Еще доселе загадка — этот необъяснимый разгул, который слышится в наших песнях, несется куды-то мимо жизни и самой песни, как бы сгораемый желаньем лучшей отчизны, по которой тоскует со дня созданья своего человек. Еще ни в ком не отразилась вполне та многосторонняя поэтическая полнота ума нашего, которая заключена в наших многоочитых пословицах, умевших сделать такие великие выводы из бедного, ничтожного своего времени... Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм — рожденье верховной трезвости ума,— который исходит от наших церковных песней и кано-

нов и покуда так же безотчетно возносит дух поэта, как безотчетно подмывают его сердце родные звуки нашей песни»[1].

Статья эта, как и книга, в которую она входит, несет влияние поздних славянофильских иллюзий Гоголя, но эстетические основы новой поэзии Гоголь-художник определяет с редким чутьем. Разве не предчувствие здесь некрасовской поэзии, в которой так явственно выступили народные начала, в которой с такой силой забил «самородный ключ» нашей поэзии? В литературе о Некрасове, например, в последней большой и интересной работе Б. О. Кормана «Лирика Некрасова», изданной в Воронеже в 1964 году, иногда настойчиво проводится мысль о Некрасове как поэте разночинцев. А ведь Некрасов был прежде всего и более всего народный поэт, «редким чутьем чуявший русскую жизнь», как говорил о нем Н. С. Лесков[2]. Применительно к Некрасову — народный — не просто уважительный и не очень точный эпитет, но определение существа некрасовской поэзии, сказавшей новое слово о народе и для народа. Слово это, однако, выговаривалось не сразу, а долго и трудно.

Есть один бесспорный принцип, определивший единство всей русской, во всяком случае классической, литературы и ее особенности, — народность. Исторические судьбы русской нации и русской литературы сложились таким образом, что каждый следующий действительно великий писатель (независимо от того, писал он о народе или нет) не мог двигаться дальше, не поставив в центр своих исканий народ. Впрочем, это столько же определялось величием, сколько и определяло его.

Именно по этому принципу объединил Добролюбов сложные отношения, в которых оказались в историческом развитии поэзия Лермонтова, Кольцова и Некрасова.

Однако думается, что литературоведы подчас определяют эти отношения с излишней прямолинейностью и категоричностью.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд. АН СССР, 1952, стр. 408.

[2] Н. С. Лесков. Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1958, стр. 214.

«Устремления лермонтовской поэзии последних лет к народности, — писал В. Гиппиус в своей прекрасной в целом статье о Некрасове, — оставались бы разрозненными, если бы не возникло стихотворение, где они возведены в большое обобщение. Это — «Родина»... В этом почти предсмертном стихотворении как бы намечена новая, так и не осуществленная самим поэтом творческая программа. Она стала «программой» для Некрасова» [1]. Прежде всего отметим, что к народу Некрасов шел своим, достаточно трудным путем, не подчиняясь действию чьих бы то ни было «программных» стихов. Это был путь внутренней напряженной работы, не исключавшей, конечно, влияний, но именно внутренней и самостоятельной. И уже первые результаты, к которым пришел Некрасов на этом пути (прежде всего, «В дороге»), не только продолжают лермонтовскую «Родину», но и в известном смысле противоположны ей.

Внешне оба произведения, казалось бы, близки. Во всяком случае для лермонтовской «Родины» название некрасовского стихотворения «В дороге» могло бы служить подзаголовком:

Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень [2].

Казалось бы, в обоих стихотворениях — образ пути, в обоих — дорожные впечатления, и в том, и в другом — народ. Какая удивительная общность. Но какая и разница. В чем и почему?

Лермонтовская «Родина» действительно во многом центральное произведение всей лермонтовской, а может быть, и вообще русской поэзии, целая поэма. Уже пушкинское сознание, приявшее опыт античности, дух итало-испанского Возрождения, сложность современной ему европейской жизни и культуры, останавливалось как перед в своем роде последней и во всяком случае

---

[1] В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. «Литературное наследство», т. 49—50. М., 1949, стр. 33.

[2] М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, т. II. М., Изд. АН СССР, 1954, стр. 177. Далее ссылки даются на это издание.

итоговой эстетической ценностью, перед этим —

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.

Лермонтов начинал не там, где кончал Пушкин, но окончил он там же, повторяя по-своему, но почти точно пушкинский мотив:

Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Однако этот бытовой мотив оказался у него вмещенным в целую грандиозную картину. В лермонтовском стихотворении образ Родины охватывается (и создается) сразу весь. Ощущение масштаба рождено не восклицаниями и аллегориями. Орлиный взгляд поэта бог знает с какой высоты охватил всю колоссальную и величественную панораму:

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее подобные морям.

И в секунду сведя нас с этой высоты, дал иное ощущение — живого пейзажа, родные теплые приметы:

... полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно...

Подлинно, полет поэтической фантазии предстал реальным полетом. Уже в колебаниях самого ритма фиксируется смена ракурсов, а за нею — живое движение чувства. В одном случае образ Родины как будто предельно обобщен, в другом — осязаемо конкретен:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.

Официальная отчизна в лермонтовском стихе, если не безобразна, то безо́бразна. Она определена отвлеченностями, тут же отвергаемыми:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья...

Родина, народная и любимая, в стихе материализована и зрима. Это мир цельный и замкнутый в себе. Правда, это иная цельность, чем та, что есть, например, в творчестве Тютчева, у которого, нам думается, образ Родины еще нуждается в серьезном исследовании. Скажем несколько слов об этом, чтобы полнее уяснить особенности этой темы у Лермонтова и у Некрасова. В поэтической системе Тютчева тема Родины занимает исключительное место, оценить которое по достоинству, однако, довольно трудно, в частности и потому, что она редко предстает у него в прямом выражении. Россия — образ, сфера жизни, которые у Тютчева неразложимы и приняты на веру:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить[1].

Здесь есть принципиальный отказ от анализа. Как мы сказали, поэт эту тему непосредственно выразил мало. И не случайно. Слишком часто обращаться к ней — значило бы подвергать ее слишком тяжелому испытанию. Под пристальным взглядом, каким обладал Тютчев, вера могла и надломиться. Так что здесь действовало и что-то вроде чувства самосохранения. Но сам принцип веры Тютчевым декларирован и в стихах. Стихи, которые условно можно было бы назвать в поэзии Тютчева социально-политическими, обычно противопоставляются его стихам о природе, любви, его философской лирике. О них или умалчивают, или говорят, как о слабой стороне творчества Тютчева. В качестве объяснения выступает известная метафизическая констатация — с одной стороны, с другой стороны, — которая слишком часто сходит за диалектику. В сравнительно недавно вышедшей и очень интересной в целом книге «Работа поэта» Л. Озеров справедливо указал на нелепость такого противопоставления. «Утвердилось мнение, — пишет он, — будто интерес в творчестве Тютчева представляют только лишь стихи о природе и любви, а вся политическая лирика его — нечто второразрядное, ее-то историки литературы были

---

[1] Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. М., Гослитиздат, 1957, стр. 256.

б не прочь отнести в раздел dubia. Думается, однако, что исследователь находит слишком легкое решение вопроса. Он просто объявляет Тютчева, вопреки традиции, превосходным политическим лириком: «Тютчев был первоклассным политическим лириком, одним из лучших в нашей поэзии». Правда, доказательства, привлекаемые критиком, своеобразны. «Если бы, — пишет он, — Тютчев не был замечательным гражданским лириком, какое имел бы основание священник Беседа настойчиво рекомендовать стихи Тютчева для проповеди с кафедр. Мы надеемся, что богобоязненный Беседа имел в виду не стихи «Я очи знал, о эти очи» или «Она сидела на полу», или «Я люблю глаза твои, мой друг» [1]. Нет, никуда не уйти от того, что стихи Тютчева, проникнутые консервативной политической тенденцией, далеко не лучшие его стихи. Не случайно Л. Озеров, убедительно и тонко анализирующий тютчевские произведения, в разговоре о политической лирике поэта ограничился заявлением, что это превосходные стихи, а попытка всмотреться и вслушаться в них свелась к общему замечанию, что они написаны теми же поэтическими средствами, как и все остальные. Мы думаем, что именно поэтическое чувство и вкус Л. Озерова, в других случаях так полно раскрывающиеся, удержали его от более тщательного анализа «первоклассных политических стихов» Тютчева, так как результаты такого анализа могли разойтись с теоретической посылкой исследователя.

Тем не менее эта сторона лирики Тютчева действительно чрезвычайно важна для того, чтобы уяснить его поэтическое миропонимание в целом, хотя связь ее с другими сторонами тютчевской поэзии не прямолинейна.

Россия, родина, отчизна явились в его поэзии как цельное начало, конечная и бесспорная нравственная опора, правда, не часто представавшая в стихах непосредственно. Слабость этих стихов в том, что не «объятая умом» родина являлась для Тютчева лишь символом веры. Если для Лермонтова официальная Россия отделилась от другой, народной, то для Тютчева суще-

---

[1] Л. Озеров. Работа поэта. М., «Советский писатель», 1963, стр. 113—114.

ствовала Россия единая и неделимая. А значит, здесь предполагалась и «слава, купленная кровью», и «полный гордого доверия покой», и «темной старины заветные преданья», уже отвергнутые Лермонтовым. Вера в такую Россию и любовь к ней не могли не остаться в известной мере умозрительными. Но в то же время это были принципы или хотя бы иллюзии их, способствовавшие рождению поэтических шедевров. Известно, что сильнейшая сторона тютчевской поэзии проявляется в беспощадности лирического анализа и самоанализа. Думается, что у Н. Я. Берковского были все основания соотнести поэзию Тютчева с творчеством Достоевского [1]. Действительно, мы видим, хотя и в другой сфере художественного сознания, ту же способность идти в своем анализе до конца, до последнего, до предела. Вспомним потрясающую, может быть единственную в русской лирике, картину полной духовной прострации:

Есть и в моем страдальческом застое
Часы и дни ужаснее других...
Их тяжкий гнет, их бремя роковое
Не выскажет, не выдержит мой стих.
Вдруг все замрет. Слезам и умиленью

Нет доступа, все пусто и темно,
Минувшее не веет легкой тенью,
А под землей, как труп, лежит оно.
. . . .
О господи, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассей:
Ты взял *ее*, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней...

Еще Пушкин, не переживший, но, видимо, предчувствовавший возможность такого, воскликнул:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

А Некрасов благословил страданье:

Но мне избыток слез и жгучего страданья
Отрадней мертвой пустоты.

---

[1] Н. Я. Берковский. Вступительная статья к «Стихотворениям» Тютчева. М.—Л., «Советский писатель», 1962 («Библиотека поэта». Малая серия).

[2] Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. М., Гослитиздат, 1957, стр. 241.

Тютчев просит страданья и, как бы говоря о предмете зависти, повторяет уже найденную Некрасовым формулу:

О господи, дай жгучего страданья.

Кажется, что здесь спасенья уже нет и человек погиб. Но то, что поэт говорит об этом и так говорит,— залог того, что он жив. Он не преступил порога, за которым теряется ощущение нравственных ценностей, и поэтому он не сломлен, ибо если поэт нравственно сломлен, поэзии нет. Благо, если поэт молчит, страшно, если поэт становится своей противоположностью — циником. В «Заметках о поэзии Бодлера» переводчик его стихов В. Левик справедливо указал на значение, которое имел в этой поэзии культ красоты[1]. Ощущение ценности красоты давало Бодлеру силу в его отрицаниях, именно отрицаниях, безобразия. Подобно этому, Тютчев тем беспощаднее был в своих анализах, чем сильнее в нем жила жажда человеческой цельности, человеческой общности, хотя бы и в иллюзорной, мистифицированной форме. В отличие от Бодлера, Тютчев остался почти равнодушным к внешним формам безобразного, но тем более чуток он к трагическим судьбам духовных человеческих начал. Вера в Россию и стала для него опорой в исканиях, но при этом пришлось на многое закрывать глаза, молчать или говорить общо и торопливо: «Умом Россию не понять..., в Россию можно только верить».

Добролюбов писал в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы», что Лермонтов, «умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно»[2].

---

[1] В. Левик. «Он жил во зле, добро любя» (Заметки о поэзии Бодлера). «Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 163.

[2] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 2. М. — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 263. В тексте ссылки на это издание приводятся в виде записи — (II, 263).

Действительно, в сравнении с Тютчевым лермонтовский анализ уже отделил официальную отчизну от родины народа, но перед последним и он остановился:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.

Образ одной отчизны оказался без анализа (здесь уже ненужного) отброшенным, образ другой — без анализа (здесь еще невозможного) принятым на веру и —

Не победит ее рассудок мой...

Сама объективность стихотворения «Родина» определена его субъективностью. Поэт остался вне мира народной жизни, и этот мир предстал для поэта цельным и замкнутым в себе.

В стихотворении Некрасова «В дороге» поэт тоже вне мира народной жизни, не входит в него лирически, не сливается с ним. Но этот мир предстает в удесятеренной сложности, неведомой Лермонтову. Лермонтов прислушался к говору мужичков, но не вслушался в него. Некрасов ввел этот говор в стих. Мир народной жизни предстал разложимым, анализируемым, исследуемым в его сути, в его обнаженности. Оказались убраны все опосредствования, отвергнуты привычные эстетические формы общения с народом, само народное творчество, сама народная песня. В 1830 году Лермонтов записывает: «Однако же, если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.— Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слыхал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» [1]. Взгляд Некрасова уже стремится проникнуть далее того, что может дать песня. В самом деле, песня может быть столько же средством к изучению народной жизни, сколько и средством отделиться от этой жизни и отделаться от того, что не укладывается в собственно эстетические рамки, остаться в сугубо эстетической сфере. Собственно народная песня не дает анализа. Дело не в том, что в песне не рассказы-

[1] М. Ю. Лермонтов, т. VI, стр. 387.

вается о тяжелой жизни. Отвергается песня, даже поющая о несчастьи:

...Ямщик удалой,
Разгони чем-нибудь мою скуку!
Песню, что ли, приятель, запой
Про рекрутский набор и разлуку (I, 12).

Но песня не состоялась. Привычной эстетической форме представления народной жизни и ее тяжестей поэт противопоставил и предпочел непривычную — живой рассказ, и через него дал анализ, который невозможен в песне. Говоря об особенностях народной песни, Гегель писал: «...Здесь опознается не отдельный индивид со своим субъективным своеобразием художественного изображения, а общенародное чувство, полностью, целиком поглощающее индивида, поскольку индивид для самого себя не обладает внутренним представлением и чувством, отмежеванным от нации, его быта и интересов... Эта непосредственная самобытность придает народной песне чуждую всякого умозрения свежесть коренной сосредоточенности и радикальной правдивости, такая свежесть может вызывать сильнейшее впечатление, но вместе с тем подобная песнь нередко оказывается чем-то фрагментарным, отрывочным, недостаточно вразумительным...» [1] В стихотворении Некрасова «опознается» именно индивид, крестьянин со *своей, частной* судьбой, со своим индивидуальным несчастьем, которое не укладывается в песню об общей беде рекрутского набора и разлуки, со своей бедой, отъединяющей от общего типа народной жизни; хотя здесь, конечно, выражены и общие судьбы народа (ужас рабства), но они выражены как частный вариант, личная судьба. Аполлон Григорьев удивительно точно отметил, хотя и отрицательно оценил, именно аналитический характер многих некрасовских стихов о народе: «Бедный, истинно мучающийся поэт, не может ни на минуту перестать смотреть сквозь аналитическую призму, всюду показывающую ему ворочающихся гадов: в самом простом, обычном факте

---

[1] Ф. Гегель. Сочинения, т. 14. М., Издательство социально-экономической литературы, 1958, стр. 301. Далее ссылки даются на это издание.

повседневной жизни, способном в благоустроенной душе пробудить строй спокойный и мирный, как, например, свадьба человека из простого народа с женщиною из простого же народа — он способен видеть только грех в прошедшем и горе впереди». Правда, стихотворение «В дороге» Ап. Григорьев принял и указал на выдающееся его значение в литературе: «...оно совместило, сжало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего. И это, конечно, достоинство немалое. Но оно, это небольшое стихотворение, как всякое могучее произведение, забрасывало сети и в будущее»[1]. И в самом деле, здесь можно было бы сказать, что Некрасов за два года до появления первого из тургеневских рассказов открывал будущие «Записки охотника» и уже, обгоняя их, предсказывал беллетристику шестидесятников с ее анализом крестьянской жизни.

Но лирика осталась лирикой. Это не очерк и не рассказ. Это лирическое выявление типа народного сознания. Суть стиха (и в этом открытие Некрасова) не просто и не только в обличении угнетения и барского произвола, но и в восприятии сложности и противоречивости народного характера как результата этого произвола. Ужас охватывает, может быть, не столько от рассказанной в стихе истории, сколько от непосредственности, от наивности, с которой это сделано:

«А, слышь, бить — так почти не бивал,
Разве только под пьяную руку...»

Своеобразный лиризм стиха обусловлен и этой безыскусностью, этой цельностью взгляда на мир. Но она возможна в произведении лишь как следствие утраты, правда, временной, самим поэтом цельного восприятия народной жизни, которое еще было у Лермонтова или, хотя и совершенно по-иному, у Кольцова.

Страдание в некрасовском стихе представлено в необычной сложности, оно почувствовано вдвойне, или даже втройне: оно и от горя мужика, которого сокрушила «злодейка жена», и от необходимого и не осознан-

---

[1] Ап. Григорьев. Собрание сочинений, вып. 13. Под редакцией В. Ф. Саводника. М., изд. И. Н. Кушнерев и К°, 1915, стр. 18.

ного «злодейства» самого мужика, и от горя несчастной Груши, и от горя народной жизни:

Ну, довольно, ямщик! Разогнал
Ты мою неотвязную скуку!..

Без этого конца, без этих двух строчек не было бы подлинно некрасовского стиха. Появилось лирическое *я* самого поэта, и это очень важно. Здесь уже нет кольцовской лирической замкнутости в «заколдованном кругу народности», как говорил Белинский, но здесь нет и лирической замкнутости в себе, которая определяла характер восприятия народа у Лермонтова, даже в его «Родине». В сравнении с лермонтовской «Родиной» лирическое *я* поэта и объект в некрасовском стихотворении поменялись местами. Если в «Родине» народ — то положительное, к чему стремится и на чем, удовлетворяясь, успокаивается чувство лирического *я*, то у Некрасова именно лирическое *я*, воспринимающее весь ужас положения, в полной мере его чувствующее, является эстетическим противовесом и прибежищем, в общении с которым, как с вполне понимающим, читатель и разделяет свою скорбь.

Стихотворение «В дороге» резко выделяется не только на фоне поэзии того времени, но и в некрасовском творчестве необычайно точным воспроизведением живого крестьянского говора:

Понимаешь-ста, шить и вязать,
На варгане играть и читать —
. . . .
(Слышь, учитель-ста врезамшись был,
Баит кучер, Иваныч Торопка)...
. . . .
На какой-то патрет все глядит...
и т. д.

Еще Аполлон Григорьев верно заметил, что не подделка под народную речь, а речь человека из народа послышалась в этом стихотворении.

И все же здесь есть слишком точное, слишком буквальное воспроизведение народной речи. Это заставило в свое время Б. М. Эйхенбаума употребить термин «натурализм» [1], а исследователя творчества Некрасова

[1] Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Пг., «Academia», 1924, стр. 275.

А. М. Гаркави — увидеть в некрасовском стихотворении «случайные словечки»[1]. Но не случайно появление этих «случайных» слов. И уж, конечно, дело не в недостатке поэтического мастерства, как об этом иногда пишут исследователи. Поэт еще не нашел нравственной и эстетической основы, которая позволяет превращать мужицкий говор в «перл создания», как говорил Н. В. Гоголь. Старое отброшено, новое еще не найдено. Живая частная жизнь уже не укладывается в традиционную форму, ибо эта форма рассчитана на выражение цельного: радости ли, горя ли, любви ли. Поэт пытается вернуть в поэзию утраченную было цельность и прелесть народного характера. Так появляется «Огородник». Однако попытка влить в традиционную форму то новое, что было открыто Некрасовым в народном характере, означала в лучшем случае стилизацию, пусть великолепную, коль речь идет о великом поэте, но все-таки стилизацию.

Как будто бы в «Огороднике» есть рассказ человека из народа и форма народной песни, но органичного слияния обоих элементов не произошло. Не случайно такой знаток народного творчества, как Н. П. Андреев, ощущая, видимо, условно народный характер «Огородника», говорил о его балладности[2]. Рассказ о частной истории конкретного человека, каким крестьянин впервые стал в поэзии Некрасова, заключен во всеобщую форму народной песни. Огородник мог бы спеть такую песню по поводу своей беды, но рассказать в общей форме о своей беде для него оказалось трудно. Еще не создана некрасовская песня, которая, возникая на почве вседневной жизни, поэтизировала бы ее и делала эстетически общезначимой. Взятая же в общем виде традиционная песня не выдержала испытания и надолго будет отброшена поэтом. Он сделает еще одну попытку создания народного характера в лирике. Это стихотворение «Тройка». «Тройка» — песня-романс. Здесь песенность более органична, но это потому, что героиня некрасовского стиха скорее

---

[1] А. М. Гаркави. Поэзия Некрасова в годы мрачного семилетия (1848—1855 гг.). Ученые записки Калининградского гос. пед. ин-та, вып. 2, 1956, стр. 33.

[2] Н. П. Андреев. Фольклор в поэзии Некрасова. — В сб.: «Некрасов в русской критике». М., Гослитиздат, 1944, стр. 161.

девушка вообще, крестьянская женщина вообще, чем частный человек. Поэту пришлось отказаться от внутреннего лирического общения с миром героини и полностью взять на себя рассказ о ее судьбе.

Пройдут долгие годы, прежде чем Некрасов снова вернется в своей лирике к народу. Важнейший этап на этом пути — поэма 1857 года «Тишина». В известном смысле это возвращение, хотя и на новой основе, к исходным лермонтовским позициям, к позициям «Родины». «Тишина» — непосредственное продолжение «Родины». Снова то же отсутствие анализа, то же ощущение цельности народной жизни. Но ощущение цельности народной жизни здесь возникает уже только как ощущение жизни целого народа. А последнее принесли истории война, ожидание всероссийских, а может быть и всемирных, событий и перемен. Нет, конец поэмы «Тишина»:

> Сломившийся под игом горя!
> За личным счастьем не гонись
> И богу уступай — не споря... (II, 46) —

означает не примирение с жизнью, а ощущение движения истории и мужественную готовность к встрече, если это история народа.

Таким образом, «Тишина» уже не столько обращение к традиции лермонтовской «Родины», сколько традиция обращения к родине как родине народа. Теперь народ как целое станет постоянным героем некрасовской поэзии, и только на этой основе с конца 50— начала 60-х годов достижения его лирики предыдущих лет обретут новую жизнь.

Мы уже отмечали, что Некрасов так определял отличие поэзии от прозы: «...дело прозы анализ, дело поэзии синтезис» (IX, 670). Но «синтезис» самой некрасовской поэзии вырастает на основе анализа. «Синтезис» этот осуществляется поэтом прежде всего на почве исследования и изображения народной жизни. Однако новая структура, которая характерна для некрасовского стихотворения, как бы мешает увидеть этот «синтезис», и поэтому разговор о некрасовской поэзии часто идет как разговор о рассказе или об очерке, а не о стихотворении или поэме. В результате то, что составляет суть стиха и делает его стихом прежде размера или рифмы, а именно «синтезис», не принимается во внимание.

Попытаемся рассмотреть, как возникает такой «синтезис» в одном из самых знаменитых некрасовских произведений о народе — в «Размышлениях у парадного подъезда».

Надо сказать, что некрасовские стихотворения особенно любят делить на части. Методические разработки для школы, как правило, открываются рекомендациями: «...разобьем на части». С этого обычно начинают анализ и исследователи. Так как некрасовские стихи часто сюжетны и вмещают многие жанры, это сделать легко. Сюжетность тоже помогает вести разговор о стихотворении как об обычном прозаическом произведении. Смело применяется терминология, принятая обычно для прозы. И дело не в том, что поэзию соотносят с прозой, нет, просто о ней подчас говорят, как о прозе. «Первая часть, — начинает анализировать «Размышления у парадного подъезда» Н. Л. Степанов, — это изображение одной из сцен «физиологии» столицы — прихода мужиков к парадному подъезду и расправы с ними швейцара. Эта сцена близка очерковым зарисовкам, созданным Некрасовым в циклах «На улице», «О погоде» [1].

Так понятая в целом картина влечет автора работы к новым характеристикам, в которых ставится в заслугу поэту, что он «с большой изобразительной силой показывает... наглядные приметы нищеты, забитости, обездоленности мужицкой России... Худой «армячишка», кровь на ногах, самодельные лапти — все это точно и зримо рисует крайнюю степень нищеты, горя, униженности крестьян. Некрасов ничего не прикрашивает. Его изображение — предельно правдивое и точное — перекликается с реалистически суровой манерой таких мастеров живописи, как Перов и Репин» [2].

При слишком общем характере определений («зримо», «наглядно», «с большой изобразительной силой»), мысль выражена очень ясно. Некрасов показывал бедность и забитость крестьян. Сопоставление с живописью передвижников, как оно сделано, показательно: и поэт, и художники изображали бедность. Почему же все-таки «физиология» здесь стала поэзией?

---

[1] Н. Л. Степанов. Н. А. Некрасов. М., Гослитиздат, 1962, стр. 81.

[2] Там же, стр. 78, 79.

Уже в первых некрасовских строках мужики не только названы, но и поэтически определены:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди... (II, 52)

Когда-то Л. Н. Толстой говорил о строках Тютчева:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде,

что так употребленное слово «праздной» могло появиться только в поэзии и вне ее теряет всякий смысл.

Можно ли представить в прозе это — «мужики, деревенские русские люди». Ясно, что если мужики, то деревенские люди, и что за разъяснение — русские? Не французы же, в самом деле. А в стихе Некрасова все-таки: «...мужики подошли, деревенские русские люди». И не только появилась интонация высокого эпического сказа. Сами мужики, подошедшие к подъезду, в таком стихе уже теряют что-то в своей конкретности (если угодно, — в зримости и наглядности) и приобретают некоторую поэтическую и символическую всеобщность русского деревенского люда. За ними или, вернее, в них — вся деревенская Русь. Важно, что мужиков несколько, но вместе с тем они сливаются в образ как бы одного человека. Описаны реальные приметы: «...загорелые лица и руки», «армячишка худой на плечах, по котомке на спинах согнутых». Любое определение можно отнести к каждому. Заключительные слова вне всякой бытовой достоверности: «...крест на шее и кровь на ногах». Поэт уже не может сказать о крестах на шеях так, как о котомках на спинах. Крест один. «Крест на шее и кровь на ногах» — последняя примета, как бы окончательно собравшая, спаявшая группу в один образ и придавшая ему почти символическую обобщенность страдания и подвижничества.

Мужики в центре; по одну сторону в стихотворении — вельможа, по другую — город: обычные просители и посетители. Картина городской жизни начата иронически:

...По торжественным дням,
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям. (II, 52)

Слово «холоп» относится не к крестьянам, а к городу; холопство пояснено — оно от сердца. Приезжающие расписаться в передней названы гостями. Иное — подъезд в обычные дни.

А в обычные дни этот пышный подъезд
Осаждают убогие лица:
Прожектеры, искатели мест,
И преклонный старик, и вдовица.
От него и к нему то и знай по утрам
Всё курьеры с бумагами скачут.
Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
А иные просители плачут. (II, 52)

Появляются и иные интонации: высокое «вдовица» соседствует с имитацией легкомысленного напева «трам-трам». Мелькают разные лица, радость сменяется слезами. Во всей этой сутолоке и суете есть мелкость, не пренебрежением вызванная и не вызывающая пренебрежения, но все же некоторая мелкость частного интереса. И это становится ясно, как только показываются мужики — образ деревенской России, трагический и цельный. Удивительную строгость, законченность и синтетичность этого образа нужно учитывать при анализе некрасовского стихотворения. Между тем эта особенность игнорируется даже в интересных работах, посвященных Некрасову. Такой, в частности, представляется работа Б. О. Кормана[1], который стремится осмыслить лирические стихи Некрасова как новый этап в русской поэзии не по внешним признакам (идет ли речь о темах или о характере стихотворного разговора), а на основе внутренних структурных изменений, совершившихся в некрасовской лирике в сравнении с лирикой его предшественников.

Важнейшую особенность лирики Некрасова Б. Корман видит в многоголосии. Исследователь справедливо считает, что многоголосие — один из путей введения социального содержания в поэзию средствами лирики. Думается, однако, что это качество некрасовской лирики не всегда получает у Кормана всестороннее истолкование, какого оно заслуживает. Многоголосие как слияние голоса автора с голосами других героев понято

[1] Б. О. Корман. Лирика Некрасова. Воронежское книжное издательство, 1964.

слишком широко. Исследователь считает, что этот способ лирического освоения жизни охватывает такие стихи Некрасова, как «Дума» и «Пьяница», «Что думает старуха, когда ей не спится» и «Зеленый шум», «Тройка» и «Свадьба». Видимо, здесь могли оказаться и «Филантроп» и «Нравственный человек» — то есть все стихи, где появляются не собственно авторские интонации, а или рассказ от другого лица, или, наконец, просто маска, пародия и т. п. Конечно, все это есть у поэта и, действительно, расширяет социальный охват жизни поэзией и в поэзии. Но, думается, что важнейшая особенность некрасовского многоголосия там и лишь там, где голос автора органически и неразрывно слит с голосом какого-то иного героя или героини, там, где достигается внутреннее лирическое общение, как бы растворение одного в другом. Демократизм и новый социальный смысл поэзии Некрасова проявляются именно в разрушении лирической замкнутости, в этой открытости внутреннего лирического мира, самых глубин души, навстречу другому миру, в узнавании этого другого мира, приятии его в себя. Это не то, что Корман называет лирическим перевоплощением или лирическим «оборотничеством», хотя последнее, как мы уже сказали, у Некрасова тоже широко представлено.

Многоголосие (т. е. в каждом отдельном случае двуголосие) в том качестве, которое мы пытаемся определить, является для Некрасова и методом лирического исследования жизни, и средством лирического определения ее ценностей, и путем, на котором он ищет выхода к живым источникам народной жизни и поэзии в 50-е годы и на которых он этот выход находит в 60-е годы.

Если не учитывать этой подлинно социальной основы лирики Некрасова, то легко стать на путь простой фиксации инореченых элементов и на этом основании отыскивать новых и новых героев, якобы включенных в сферу лирического сознания поэта[1]. «В „Размышле-

[1] Как далеко можно идти по этому пути, демонстрирует сам Корман, анализируя некрасовскую «Тройку». В «Тройке» он не только отмечает интонации героини, с чем еще можно согласиться, но и голос корнета, и, наконец, якобы возможный голос «старика-развратника», который мог бы обратиться к красавице с постыдным предложением.

ниях у парадного подъезда", — пишет Б. О. Корман, — автор занимает определенное место в пространстве; описываемое в первой части он видит со стороны. Автор видит крестьян и швейцара, слышит, как крестьяне обращаются к швейцару («Допусти...»), после чего точка зрения автора и его положение в пространстве резко изменяется, совместившись с точкой зрения и положением в пространстве швейцара... Слова «Он гостей оглядел», несомненно, свидетельствуют, что дальнейшее... дано глазами служителя в богатом барском доме... Гости явно не похожи на «господ», и глаз швейцара с профессиональной привычностью фиксирует «небарское» в облике посетителей: «*армячишко* худой», «самодельные *лапти*», «*загорелые* лица и руки», «*кровь* на ногах»[1]. Затем, по мнению исследователя, автор снова «отделился от швейцара не только в пространстве, но и по взгляду на происходящее...»[2]

Как мы пытались показать, образ крестьян здесь целен, и эта цельность определяется, в частности, единством взгляда на них во времени и пространстве. Как можно увидеть в словах «армячишко худой на плечах, по котомке на спинах согнутых, крест на шее и кровь на ногах» только результат профессиональной оценки? Это же образ мучеников-подвижников. Здесь все увидено глазами поэта.

В результате в словах «полюбить тебя всякий не прочь» автор статьи слышит пошлую интонацию, в строках «вьется алая лента игриво в волосах твоих черных, как ночь» видит штамп романтической поэзии, в выражении «полный чар, разжигающих кровь», — экзотику, тоже, по мнению Кормана, уже не некрасовскую, а корнета или «старика-развратника».

Чудесное, на одном дыхании пропетое лирическое стихотворение оказалось не просто разъятым, но и разрушенным. Ведь сам Корман пишет верно и точно, что при всей сложности, при всем богатстве инноречивых включений стихотворение остается лирическим монологом. Возможен ли здесь лирический монолог поэта, включивший и голос корнета, и голос старого развратника, и романтический штамп, и пошлую интонацию? В этом ли смысл некрасовского многоголосия?

[1] Б. О. Корман. «Поэтическое многоголосье» в лирике Некрасова. — В сб.: «Некрасов в школе». М., Изд. АПН РСФСР, 1960, стр. 188.

[2] Там же, стр. 189.

Поэта влекут сила и высота нравственных возможностей народной жизни. Но если дело Власа, например, — дело божие:

Сила вся души великая
В дело божие ушла...

то в «Размышлениях» уже нет такого божьего дела, хотя дело, с которым пришли ходоки, характеризуется их религиозно-истовым отношением к нему. Но мера религиозности — в то же время мера нравственности, страдания и способности к страданию. Мужики — подвижники. Вряд ли можно сказать, что образ крестьян в стихотворении — только образ бедности, а смысл стихотворения лишь в обличении покорности крестьян. Но именно к таким выводам приходят иногда некрасоведы. Так, Е. М. Аксенова в статье «Размышления у парадного подъезда» пишет: «Не будучи принятыми, униженные ходоки отправились в обратный путь, не посмев в ответ, даже между собой, вдали от парадного подъезда, выразить недовольство или возмущение, — ничего, кроме примирительного «суди его бог» (бог, а не они), не найдя и не ища никакого другого выхода («разводя безнадежно руками»). Удрученные отказом, они вместе с тем сохраняют непоколебимую почтительность к вельможе и его приближенным до такой степени, что, удаляясь от парадного подъезда, несмотря на нещадно палящее солнце, долго еще не надевают шапок» [1]. О возмущении поэта покорностью крестьян и об обличении их говорит и Н. Л. Степанов: «Эта, казалось бы, второстепенная деталь, — то обстоятельство, что крестьяне шли с *«непокрытыми* головами» — подчеркивает с особенной силой их пассивность и забитость. Именно эту покорность, неспособность крестьян к протесту и стремится оттенить Некрасов, желая тем самым пробудить народ к сознанию необходимости борьбы» [2].

А ведь у Некрасова повествование о мужиках несет характер почти библейский:

---

[1] Е. М. Аксенова. Н. А. Некрасов. «Размышления у парадного подъезда». Ученые записки Владимирского пед. ин-та, вып. 4, 1958, стр. 387.

[2] Н. Л. Степанов. Н. А. Некрасов. М., Гослитиздат, 1962, стр. 79.

...Постояв,
Развязали кошли пилигримы,
Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв...
(II, 53)

В стихе есть только высокое определение мужиков. Лишь одно слишком уж неожиданно, даже здесь, возникшее, к тому же нерусское слово (пилигримы), хотя и не дает другого определения, но как бы предполагает другое определение, горькую усмешку. Впрочем, оно тут же снято дальнейшим развитием образа.

По рассказу А. Я. Панаевой об эпизоде, легшем в основу стихотворения, было обычное петербургское, холодное и дождливое, осеннее утро, и городовые и дворники гнали озябших крестьян. У Некрасова же:

И пошли они, солнцем палимы,
Повторяя: суди его бог!
Разводя безнадежно руками,
И, покуда я видеть их мог,
С непокрытыми шли головами... (II, 53)

Слово «пилигримы» развернуто. Мелькнул образ жарких палестинских пустынь и бредущих паломников. Образ закрепился в высоком определении, другого определения здесь и не могло быть.

Когда чайковцы, издавая в целях революционной пропаганды среди народа некрасовские «Размышления у парадного подъезда», заменили «пилигримы» на «наши странники», то это было не просто переводом иностранного слова, но прежде всего отказом от многозначности и емкости некрасовского образа.

Не будучи допущенными к вельможе, крестьяне опять-таки обращаются к богу, как бы к высшему началу. Невозможна никакая другая реакция на отказ, житейски самое оправданное — выругаться или плюнуть с досады. Здесь невозможно и позднее появившееся «все пропьют бедняки до рубля». Крестьяне повторяют лишь: «...суди его бог». И то, что они уходят с непокрытыми головами не только свидетельство их забитости и приниженности. Это и последний штрих, завершивший образ, почти символический, высокий и трагический образ мужиков, старателей и страдальцев.

Вельможа показался в сцене с мужиками в одном точно найденном словечке — «наш»,

Кто-то крикнул швейцару: «гони!
Наш не любит оборванной черни!»

За одним этим словечком, пришедшим из холуйского лексикона: «наш», «сам», «хозяин», — целая система отношений. Развернут образ вельможи в особой части произведения. Сменилась рифмовка стиха, вводящего нас в иной мир. Крестьяне и вельможа контрастны не только как богатство и бедность. Это, прежде всего, противостояние нравственности и безнравственности. Нравственной высоте крестьян и противостоит, и соответствует глубина нравственного падения вельможи. Здесь есть единство меры, объединившее контрастные образы, уравнявшие их масштаб.

Все некрасовское произведение представляет сложный процесс развития лирического чувства. Вначале его еще почти нет. Даже мужики эпичны не только по масштабности, но и по характеру авторского к ним отношения. С обращения к вельможе начинают звучать лирические ноты, обнаруживается это внутреннее отношение. Однако оно не только выявляется, но и все время сдерживается. Одические восклицания, идиллические мотивы возникают на волне все время растущего, иногда прорывающегося и снова подавляемого лирического чувства. Несмотря на как будто бы открытую декларативность, сила стихов именно в этой поразительной сдержанности, сдержанности до последнего предела. И наконец, взрыв скорби и гнева, когда уже сдержаться нельзя.

И сойдешь ты в могилу... герой... [1]

Это многоточие — пауза почти физически передает движение души поэта, задохнувшегося, не находящего сразу слова и, наконец, отыскавшего его — «герой». Не хватает слов выразить чувство, и речь поэта неоднократно прерывается многоточиями:

И сойдешь ты в могилу... (!) герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!.. (!)

---

[1] Есть у этой строки и конкретный политический подтекст: по свидетельству Чернышевского, речь здесь идет о графе Чернышеве, руководившем в 1826 году казнью декабристов.

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?
Не на них ли нам выместить злобу? —
Безопасней... (!) Еще веселей
В чём-нибудь приискать утешенье... (!)
Не беда, что потерпит мужик:
Так ведущее нас провиденье
Указало... (!) да он же привык! (II, 54)

Недаром А. Блок говорил, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания» [1]. Так у Некрасова прорвавшееся чувство ищет выхода; поэт находит слова и тут же, не удовлетворяясь, отбрасывает их и устремляется к новым. Он издевается, пародирует, примеряет и срывает маски, спорит и не может успокоиться, пока, наконец, напряженнейший драматический лиризм не разрешается стоном-песней:

...Родная земля!
Назови мне такую обитель и т. д.

Многоголосие стало моноголосием. В песенную стихию поэт погружается полностью, отдается ей до конца.

Перед лицом обобщенного образа родной земли и мужики освобождаются от бремени всеобщности. Они получают черты конкретности и реальный масштаб:

За заставой, в харчевне убогой,
Всё пропьют бедняки до рубля
И пойдут, побираясь дорогой,
И застонут... (II, 54)

Всеобщность, носителями которой они до этого были, теперь предстает в соответствующей ей символической форме — образе родной земли, а сам этот образ в свою очередь реализуется и обретает конкретное, живое содержание в песне и через песню. Н. Л. Степанов называет эту часть реквиемом. Даже если музыкальные термины, употребляемые критикой при анализе стихов, скорее образы, чем объяснения, их появление характерно хотя бы как ощущение музыкальности. Не только критики (и, конечно, сами поэты) чувствуют связь стихотворной лирики с музыкой, но и музыканты подтверждают связь музыкальной лирики со сти-

[1] А. Блок, т. 5, стр. 515.

хами. «Моей задачей, — писал И. Стравинский, — было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки» [1]. Можно было бы сказать, что Некрасов стремится создать языком поэзии музыкальное произведение. Эта музыкальность не сводится к какому-то одному элементу, даже к ритму, о котором, например, В. М. Жирмунский писал как об основном принципе художественной закономерности для искусств временных (поэзия, музыка) [2]. Кажется, наиболее широко и, может быть, именно поэтому точно указал на единство внутреннего строя поэзии и музыки Э. Хемингуэй, сказавший: «А вот то, чему писатель может научиться у композиторов, что даст ему изучение гармонии и контрапункта, — это, мне кажется, разъяснять не нужно» [3].

В первой строке последней части некрасовской поэмы заданы и тема ее (не только идейно-смысловая, но музыкальная) — «...Родная земля» — и ее музыкальный, эмоциональный тон — «...застонут»:

И застонут... Родная земля!

Сразу возникшая тема — «Родная земля» как бы вбирает в себя весь последующий, казалось бы, чисто эмпирический материал стиха: поля, дороги, тюрьмы, рудники, овины, телеги и домишки, «подъезды судов и палат» (здесь и подъезд, о котором рассказано, стал одним из сотен), не дает ему рассыпаться, остаться простым перечислением. Реализованная в конкретном материале тема сообщает ему значительность. Ритмично возникающее «стонет» поддерживает заданный эмоциональный тон «застонут». Самый стон, много раз повторенный, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;

---

[1] И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., Музгиз, 1963, стр. 242.
[2] В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923, стр. 299.
[3] Эрнест Хемингуэй о своей работе. «Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 154.

Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат. (II, 54)

Наконец, сразу и мощно вступает оркестр или, точнее, хор:

Выдь на Волгу...

Не «пойди» и не «выйди». Призывное «Выдь на Волгу» достигает эффекта музыкального взрыва:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурла́ки идут бичевой!.. (II, 54)

Стон мужика подхвачен стоном бурлацкого хора. Мелодия льется могуче и широко. Пропел поэт, подхватывает хор. Вступает тема Волги — героини русских песен, поет уже как бы вся Русь. Разливается (уже буквально) сама Волга.

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля... (II, 54)

Впрочем, правильнее было бы ко всем данным нами характеристикам музыкальности этого отрывка прибавлять слово «как бы»: как бы стонет мужик, но самого стона, непосредственно от мужика нет; как бы поет бурлацкий хор, но самого хора все же нет. О нем пропел поэт. При большой силе восприятия и сочувствия все услышано и увидено со стороны. Нет народного стона и песни в том смысле, в каком это будет, например, в «Коробейниках». Песня-стон поэта здесь еще не растворяется в народной песне-стоне, не сливается с нею. Когда это произойдет, вопрос: навеки ли духовно почил народ? — будет разрешен для поэта окончательно и навсегда.

Как известно, одним из авторских вариантов окончания были строки:

О! вовеки тот памятен будет,
По чьему мановенью народ
Вековую привычку забудет
И веселую песню споет! (II, 549)

Право, такие стихи могли быть материалом для самых злых пародий, подобных, например, «Светлой личности», которой оснастил Ф. М. Достоевский своих «Бесов»:

А народ, восстать готовый
Из-под участи суровой,
От Смоленска до Ташкента
С нетерпеньем ждал студента...[1]

Люди, глядевшие на историю поверх народа, могли и эти ядовитейшие стихи принять за чистую монету. Есть свидетельства, что пародия Достоевского неожиданно оказалась использованной революционерами, размножалась и ходила по рукам как прокламация[2].

Но Некрасов не был бы великим народным поэтом, если бы не предпочел легковесному решению (кого бы ни разуметь под освободителем народа) мучительного вопроса, обращенного к самому народу:

Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?.. (II, 55)

За этими строками — раздумья о судьбах народа во всей их громадности.

Мысль Некрасова о народных судьбах выражена в произведении полно и глубоко.

Только поняв и показав народ в его высокой поэтической сущности, поэт мог воскликнуть:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную —
Вынесет все, что господь ни пошлет!

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе...

Даже в конце 50-х годов в обращении к народу было больше вопроса, чем уверенности:

Иль судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. 7. М., Гослитиздат, 1957, стр. 369.

[2] Красный архив, 1923, т. 3, стр. 301—303.

Это написано в 1858 году, при все более растущем общественном подъеме, а в пору спада народного и общественного движения у поэта вдруг прозвучала твердая уверенность в будущее счастье народа. Почему? Заметим, что именно в эти годы (1863 г.) создается самое гениальное, может быть, единственное по поразительной завершенности произведение «Мороз, Красный нос», начинается работа над поэмой «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1864 гг.). Такие произведения не создаются просто из умозрительного желания показать или, как говорят, отобразить народную жизнь. Для Некрасова так осуществляется выход из состояния внутреннего кризиса, в который были повергнуты передовые, революционные круги, чьи надежды так жестоко обманул народ в 1861—1862 годах. Поэт не переставал быть революционером, и его поэтическая работа была поиском объективной основы, на которой только и могла существовать вера в будущее, не оставаясь праздным мечтанием. Вновь и во многом заново предпринятое гениальным поэтом в 60-е годы исследование открыло для него колоссальный эстетический, и значит человеческий, потенциал народной жизни. Революционер не переставал быть поэтом, а для поэта это и был объективный фактор, позволивший в самую мрачную пору сделать выводы, до которых не поднимались многие передовые политики и социологи, исходя из своих методов исследования.

Мы обратились к нескольким произведениям Некрасова о народе, созданным в разные годы, чтобы показать, как постоянно и напряженно поэт исследовал народную жизнь. Эта жизнь у Некрасова многосложна, многослойна, многогранна. Именно поэтому его поэзия была так важна для освободительной борьбы, для дела революции, лично для каждого деятеля, принимавшего в этой борьбе участие. Его поэзия была сильна не только призывом уйти «в стан погибающих за великое дело любви», но тем, что народ предстал в ней во плоти и крови, живым, любящим, поющим и скорбящим, угнетаемым и сопротивляющимся. Такая поэзия становилась залогом веры в народ.

В этом качестве народного поэта, а не просто масштабом дарования Некрасов отличается от многих пред-

ставителей своей школы, даже очень талантливых и в наибольшей степени приближавшихся к Некрасову. Таким поэтом был, в частности, М. Л. Михайлов, «быть может, самый крупный поэтический талант, выдвинутый освободительным движением 60-х годов», как сказал о нем П. Якубович (Мельшин) [1]. Поэзия Михайлова, особенно в 40-е годы, удивительным образом связана с творчеством Некрасова. На ином, пусть и низшем, уровне он совершает в стихах ту же эволюцию, что и Некрасов, и этим как бы подтверждает историческую закономерность некрасовской поэзии.

Увлечение романтической поэзией с традиционным кругом тем и образов проходит к середине 40-х годов. В стихотворении «Если б я вас снова встретил» романтика чувств отвергается вместе с романтикой природы.

Если б я вас снова встретил,
Чтó бы было между нами? —
Я бы вам одно заметил:
Что умнеем мы с годами;
Что во мгле туманно-бледный
Лик луны и листьев шепот,
И ландшафт полночный бедный,
И пруда немолчный ропот, —
Много детской нашей страстью
Управляли в стары годы...

Теперь не то. В словах о любви появляются бытовые, иронические интонации. Пожелание, которым оканчивает стихотворение поэт, становится и творческой программой его:

Переменим эти речи,
Чтобы нас не осмеяли! [2]

«Перемена речей» шла по пути, становившемуся одним из главных в развитии русской прозы, за которой спешила и поэзия.

Михайлов, может быть, единственный поэт, многим из стихов которого мы находим прямые соответствия в поэзии Некрасова 40-х годов. В «Помещике» есть мотивы «Псовой охоты», в стихотворении «Груня» —

---

[1] П. Я(кубович-Мельшин). Русская муза. СПб., 1907, стр. 273.

[2] М. Л. Михайлов. Сочинения в 3-х томах, т. I. М., Гослитиздат, 1958, стр. 59. В тексте ссылки на это издание приводятся в виде записи — (I, 59).

«Тройки». Общие тенденции русской жизни и русской литературы заявляли о себе и в поэзии Некрасова, и в стихах Огарева, и в лирике Михайлова. Характерно внимание к народу. И все же народ, как он предстал в стихах Михайлова, далеко не то, что в стихах Некрасова. Поэтому сходство, когда оно обнаруживается, часто оказывается лишь внешним. Оба поэта стремятся уяснить народный характер в его поэтической сути. Но Некрасов открывает самостоятельно, по-новому и новое в народной жизни; ищет новой поэтичности и синтетичности на основе анализа; Михайлов же скорее удовлетворяется уже найденным. Интересно отметить в связи с этим, что на собственно поэтическую деятельность Некрасова Кольцов влиял сравнительно мало. Для Михайлова же поэзия Кольцова в известном смысле оказывается конечной сферой выражения народности. Обращение к Кольцову в стихотворении «Кольцов» у Михайлова не только дань любви и уважения народному поэту; здесь очерчивается круг восприятия и освоения народной жизни им самим. Это традиционная песня.

Его душа любовию святою
Любила все, чем был он окружен...
И песнь его нам кажется родною:
Весь мир души в ней завещал нам он.

Степной разгул, крутую силу воли,
Упорную борьбу с лихой судьбой,
И эту долю, сумрачную долю,

В которой жизнь он проклинал порой,
И грусть свою, порою плач неволи —
Все высказал он в песне огневой. (I, 64—65)

Для Некрасова в такой традиционной песне, как мы хотели показать, уже далеко не выражался «весь мир души», сама песня его оказывалась иной. Михайлов же пытается писать песни в кольцовском духе. Возникает характерный образ степи (стихотворение «В пути»). В манере народных и кольцовских песен написана «Песня русского ямщика на чужбине». Но лишенные органичности Кольцова, в сущности, они оказываются стилизациями. Такова песня «Горе»; эпиграф к ней, взятый из народной песни, лишь подчеркивает некоторую рассудочность и аллегоризм произведения. Ряд стихотворений Михайлов как бы пере-

страивает по некрасовскому типу. Появляется тяга к конкретности, сюжет. Но даже эти стихи не достигают уровня социального и психологического анализа, который есть у Некрасова. Так, в стихотворении «Груня» есть конкретная обстановка крестьянской избы, характерные детали: полати, прялка, теплая печурка с котом. Но отсутствие анализа не позволяет создать конкретный характер, который есть у некрасовской героини. Показательно стремление Михайлова увидеть в крестьянской девушке личность, частное лицо, дав ей имя Груня. И все же у Некрасова в стихотворении «В дороге» мы узнаем о *ее*, грушиной, трагедии, а у Михайлова *ее*, грунина, беда полностью вмещается в традиционный мотив о родительской воле, разлучившей с любимым девушку, отданную замуж за нелюбимого. У Некрасова общее выразилось в частном, у Михайлова общее вытеснило частное.

В стихотворении «Кабак» у Михайлова та же тема, что и у Некрасова в стихах «Пьяница», «Вино». Для обоих поэтов характерно само обращение к теме пьянства, вина как снижение поэтической тематики. Даже название михайловского стихотворения звучит как дерзкая заявка — «Кабак». Но в то время как у Некрасова в трех сжатых историях рассказана социальная биография человека, Михайлов более традиционен. Его стихотворение — скорее привычная песенная вариация на тему о «зелене вине», как будто пришедшая из народной песни. Так появляется поэтическая «чарка» вместо прозаического «полштофа» у Некрасова. Социальный мотив у Михайлова едва прозвучал:

Аль денег к оброку
В мошне не хватает,
Аль староста рыжий
За леность ругает... (I, 67)

Поэт создает, скорее, образ самого кабака, Некрасов же — человека, туда пришедшего. Вместо трагедии пьянства в некрасовском стихотворении, в песне Михайлова появляется поэзия выпивки.

Впрочем, Михайлов довольно скоро отказался от попыток изображать народную жизнь. Может быть, убедившись в своем бессилии (сравнительно с Некрасовым) в этой сфере творчества, он искал других поэти-

ческих путей. Народ лишь иногда предстает в его позднейших стихах, но уже суммарно, в очень общем, отвлеченном виде, близком декабристской традиции, в однозначных определениях. В стихотворении «Те же все унылые картины» — это темная, терпеливая масса:

А кругом все будто стоном стонет...
И вопрос тоскливый сердце жмет:
Лес ли то со стоном сосны клонит,
Или вьюга твой мне стон несет,
Изнемогший в вековом томленье,
Искушенный в вековом терпенье,
Мой родной, несчастный мой народ? (I, 89—90)

Это напоминает и некрасовское «стонет» из «Размышлений у парадного подъезда» и некрасовский вопрос:

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?

Михайлов смог, подобно Некрасову, обратиться с вопросом к народу, но Некрасов не мог, подобно Михайлову, так взывать к народу:

О помни! чистый дар свободы
Назначен смелым лишь сердцам.
Ее *берут* себе народы;
И царь не даст ее рабам.

О помни! не без боя злого
Твердыню зла шатнет твой клик.
Восстань из рабства векового,
Восстань свободен и велик! (I, 82)

Для поэта Михайлова это было выражением искренней надежды. Поэт Некрасов слишком хорошо знал жизнь народа, чтобы представлять его историю в таких пылких, но наивных декларациях.

Поэты, стремившиеся вслед за Некрасовым писать о народной жизни, далеко не всегда одерживали победы на этом пути. Многие из таких произведений, даже имевших успех, потеряли со временем звучание. Но часто случалось, что поэтам, писавшим много и долго, удавалось создать одно-два произведения, отмеченных подлинной народностью, которые прошли испытание временем, сохраняя значение настоящего произведения искусства. Таким поэтом оказался автор знаменитого «Камаринского» земляк Некрасова, ярославец Леонид Николаевич Трефолев, поэт, которого

знали и ценили Горький и Чехов, о котором высоко отзывался сам Некрасов. А. В. Круглов вспоминает: «...Некрасов сказал мне:

— Стихи Трефолева бьют по сердцу. Это *мастер*, а *не подмастерье*.

Я заметил великому поэту:

— Он ваш ученик, Николай Алексеевич!

— Скорее — последователь. Но если ученик, то такой, которым может гордиться учитель. У него *свой поэтический костюм*» [1].

Действительно, Трефолев — один из самых верных учеников Некрасова, в то же время, во всяком случае в лучших стихах, сумел выразить свою поэтическую индивидуальность.

Человек большого общественного темперамента, публицист, газетчик, земец, отставлявшийся от службы, постоянно преследовавшийся цензурой, Трефолев и в свою поэзию принес живое злободневное начало. Во многих своих стихах он утверждает гражданскую поэзию-воительницу. И в лирической исповеди «Пятьдесят лет», и в едкой сатирической притче «Почему они поют о девах и розах», и особенно в программной лирической сцене «Три поэта» мысль и чувство его неизменно на стороне борющейся и сострадающей поэзии:

Ты, мой третий поэт, друг печальной Земли,
Для меня всех милей и дороже!
Ты не враг величавых старинных гробниц,
Но пред ними безумно не падаешь ниц;
От природы не ждешь ты привета...
Пусть по-братски, отрадно звучит для темниц
Утешающий голос поэта!.. [2]

С Некрасовым Трефолева роднит не только общий пафос стихов о назначении поэзии. Поэт по-некрасовски ведет постоянный многолетний разговор со своей музой, исповедуется ей, призывает, поверяет сомнения, а иногда и произносит беспощадный приговор:

Суждено проселочной дорогой
Нам плестись на маленький Парнас,

[1] А. В. Круглов. Л. Н. Трефолев. М., изд. А. С. Панафидиной, 1914, стр. 7.

[2] Л. Н. Трефолев. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1958, стр. 174 («Библиотека поэта». Большая серия). Далее ссылки даются на это издание.

И страдалец истинный, убогий —
Наш народ — не ведает о нас. (стр. 138)

Как и у Некрасова, у Трефолева ненависть к крепостному праву, к произволу и горячее сочувствие народу воспитались буквально с детства. Даже в сдержанно написанной официальной автобиографии, говоря о себе в третьем лице, поэт вспоминает, какие чувства вызывали у него ярославские помещики — «ярые крепостники, которые, например, на глазах у Л. Н. дозволяли себе разжалование грамотных «библиотекарш» в коровницы, после отстрижения «девичьей косы-красы»... Такие факты, конечно, возмущали чуткую и впечатлительную душу мальчика-поэта, имевшего возможность с раннего возраста познакомиться с народным бытом» [1].

Народный быт привлекает внимание поэта уже при самом начале творчества. В стихотворении «Что я умею нарисовать», которое несет на себе следы влияния некрасовского цикла «О погоде», Трефолев сам очертил круг тем и образов своей поэзии:

...Все выходит картина одна —
Безотрадная, грустно-смешная,
Но для многих, для многих родная... (стр. 79)

Сам Трефолев не новатор, но он обратился к новаторским формам некрасовской поэзии и дал свои вариации их. «...Если он не сказал *нового слова* (ведь *это* удел немногих гениев), — писал современник поэта, — то он говорил *знакомое слово* громко и нередко *старому* слову придавал *новое освещение*» [2]. Поэт по-некрасовски пишет о народном горе рекрутчины:

У рекрутского присутствия собралось народу множество;
Тут и молодость ученая, тут и темное убожество.
Темнота, повесив голову, смотрит в землю мрачной тучею,
И поет ей ветер песенку — вьюгой зимнею, трескучею:
— Я спою вам, православные, веселее, чем гармоника!
Вы служите верой-правдою, супостатов бейте с óника,
Вы служите верой-правдою, и чрез десять лет, не менее,
Отпроситесь у начальников заглянуть в свое селение.
Ваши жены, бабы грешные, приготовят по подарочку:
По ребенку годовалому, а не то и сразу парочку». (стр. 71)

---

[1] «Литературное наследство», т. 3, 1932, стр. 244.
[2] А. В. Круглов. Л. Н. Трефолев. М., изд. А. С. Панафидиной, 1914, стр. 43.



Л. Н. Трефолев. Фотография. 1860-е годы.

О тяжестях и бедах отхожего промысла рассказывает он в «Грамотке». Кстати, отход — характерная примета ярославской жизни, отразившаяся и у Трефолева и у Некрасова.

Нелегкой женской доле посвящены стихи «Грамотейки», и это последнее стихотворение несет печать некрасовской поэзии. Как и в стихотворении Некрасова «В дороге», трефолевская «Грамотейка» повествует о печальной судьбе грамотной женщины в темной крестьянской среде. Правда, вместо широко понятого деспотизма социальных жизненных отношений у Некрасова, в стихотворении Трефолева мы видим лишь семейный деспотизм. Трефолев часто обращается к жизни и быту города, представляя в жанровых «картинках с натуры» семинаристов, бродяг, спившихся чиновников: «Шут», «Онуфрий Ильич». Он охотно повторяет некрасовские темы; общность подчеркивается и общностью заглавий: «В больнице», «Филантропу». Вообще близость некрасовскому стиху не смущает Трефолева. Он не стремится, подобно некоторым поэтам некрасовской школы, уйти из-под могучего влияния учителя, дабы заявить свою поэтическую личность. Одна из особенностей поэзии Трефолева, которая дает определенный эстетический эффект и оказывается художественным приемом — максимальная приближенность к Некрасову. Поэт не только не скрывает, но даже демонстрирует такую приближенность. Он как бы показывает процесс прочтения стихов другого поэта, круг вызываемых им ассоциаций, иногда прямо цитирует. Одно из трефолевских стихотворений почти точно повторяет некрасовское «Еду ли ночью»:

Еду ли ночью в столице огромной,
Иль по деревне унылой брожу,
Жалкий ребенок, больной и бездомный,
Всюду, страдалец, тебя нахожу... (стр. 226),

а затем Трефолев цитирует из Некрасова:

Вспомни здесь кстати, мой добрый читатель,
Что говорил о ребенке другом
Наш знаменитый, великий писатель
В чудном стихе, как алмаз, дорогом.

«Помнишь ли труб заунывные звуки,
Брызги дождя, полусвет, полутьму?

Плакал твой сын, и холодные руки
Ты согревала дыханьем ему». (стр. 228)

А песня матери в этом же стихотворении восходит к некрасовскому «Калистрату» и повторяет не только имя некрасовского героя, но и драматическую тему некрасовского произведения, в котором горькая ирония судьбы как бы перевертывает каждое из искренних и горячих пожеланий матери сыну. Правда, у Трефолева пропадает богатство красок некрасовской песни.

ТРЕФОЛЕВ

«Выращу, дитятко, выращу, миленький!» —
Мать заунывно поет.
«Вырастет дитятко слабенький, хиленький!» —
Буря ответ подает.

«В свете жить будешь с талантами многими...» —
Мать заунывно твердит.
«Будешь лежать ты в больнице с убогими!» —
Буря злодейка гудит.

. . . .

Молится мать: «Богородица-матушка,
Я об сыночке молю!»
Буря ревет: «Пропадет Калистратушка,
Мальчика я погублю...» (стр. 227)

НЕКРАСОВ

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи:
«Будешь счастлив, Калистратушка!
Будешь жить ты припеваючи!»

И сбылось, по воле божией,
Предсказанье моей матушки:
Нет богаче, нет пригожее,
Нет нарядней Калистратушки!

В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаюся
С непосеянной полосыньки! (II, 157)

Оригинальность некрасовского произведения, его очеловеченность и лиризм вырастают из столкновения горькой иронии судьбы с горько-ироническим взглядом ее жертвы; содержание нашло точную и соответственную себе форму. У Трефолева мы видим только лишенное индивидуальной одухотворенности

противопоставление, несколько прямолинейное и аллегоричное.

Подобно Некрасову, Трефолев довольно охотно обращался к народной поэзии, к ее образам, ритмам и формам. Он любит развернуть в сюжетное повествование пословицу, даже сохраняет за произведением это название: «На то и щука в море, чтобы карась не дремал. Пословица». Не без влияния сказки «Морозко», а может быть, и не без влияния некрасовской поэмы написаны «Два Мороза Морозовича». В своем «Батраке» Трефолев обращается к известной народной легенде, давшей материал и для толстовского «Чем люди живы». Правда, у Трефолева нет широты и органичности восприятия народной поэзии и поэзии народной жизни, которая отличает Некрасова и других великих русских писателей. В «Двух Морозах Морозовичах» он, подобно Некрасову, славит труд. Но если у Некрасова мы видели живую картину и живое ощущение самого труда, то у Трефолева только довольно риторичное его восхваление:

Надо почтенье отдать мужику:
Все перенес он на долгом веку,
Силы великие в нем не умрут.
Греет его — благодетельный *труд*! (стр. 88)

Особенностью Трефолева, которая сохранилась на протяжении всей его деятельности, является тяга к некоторой фельетонности. В работе над образами народной жизни и поэзии эта фельетонность не всегда сказывалась лучшим образом. Она воспринимается как чуждый элемент в «Батраке» — рассказе о страданиях народа, о подвижничестве. Вспомним, как целомудренно поведал эту легенду Л. Толстой, и дело здесь не просто в религиозном настрое, но в ощущении нравственной и эстетической цельности народной легенды, которая оказалась Трефолевым до конца не воспринятой. Даже рассказ о горе потерявшей мужа крестьянки в «Грамотке» перебивается фельетонными пассажами, которые довольно неожиданно врываются в крестьянский рассказ:

Дядя Гаврило и дядя Орест
Сделали живо березовый крест.
Сенька (он грамотен больно, разбойник!)
Надпись наляпал: «Спи добрый покойник».

Барин ее, эту надпись, читал,
В стеклышко щурясь, и вдруг засвистал.
«Что ты свистишь?» — обозлился Ананий.
«*Знаков* не вижу...» — «Каких?» —
«*Препинаний!*»
Добрые люди, чтоб нам удружить,
Знак и на мертвых хотят наложить.
Знаков наложено слишком довольно!..
Тут, умилясь, по душе, сердобольно
Выпили мы на поминках...» (стр. 69)

Но особенность творческой манеры Трефолева, о которой мы говорим, помогла созданию лучших его и наиболее оригинальных произведений. Сам поэт определил как-то свои стихи как «грустно-смешные». Наиболее удачны те из них, где не только грустный, но и смешной элемент извлекается из народной жизни и поэзии и не оказывается внешним, где его индивидуальность, сохранившись, находит опору в народной поэзии и жизни. Именно это и произошло в «Камаринском». Поэт искал свой жанр для грустно-смешных историй и свои мотивы и ритмы, называя, может быть, наиболее точно некоторые из своих вещей «погудками»: «...старые погудки на новый лад». Элемент такой скоморошьей погудки вошел естественно в трефолевского «Камаринского» и слил в органичное единство грустное и смешное рассказа о камаринском мужике Касьяне. Ритм задан эпиграфом:

«Ах ты, милый друг, камаринский мужик,
Ты зачем, скажи, по улице бежишь?»
(Народная песня)

Конечно, «Камаринский», по существу, горькая песня о тяжелой доле мужиков, Касьянов. Но она сложена, вернее, пропета, в таком лихом, плясовом ритме, таким живым слогом и словом, что ясно, почему поэт мог потом вспоминать об этой песне с радостью и гордостью. Смешное в этом произведении Трефолева не только контрастирует с трагичной, в сущности, историей о пьяной гибели. Балалаечный ритм скоморошьей погудки прекрасно передает ту забубенность, ту «трын-траву», которая позволяет иногда легко переходить от радости к скорби, от веселья к смерти. Этот мотив оказывается внутренней музыкально-национальной темой, позволяющей объединить все сразу: пьяную

гульбу, куму, приказных, кабак, драку, смерть. Таких удачных опытов у Трефолева не так уж много, а «Камаринский» — в своем роде единственный. Здесь Трефолев и ближе всего к Некрасову по органичности восприятия народной песни, и в то же время здесь он в наибольшей степени самостоятелен и оригинален, даже в сопоставлении с поэзией Некрасова.

Надо сказать, что именно в 60-е годы поэт создает лучшие свои произведения: «Камаринского», «Дубинушку», «Рекрутчину». Тем более не понятно, когда исследователи иногда рассматривают идейные и художественные позиции Трефолева в 60-е годы как состояние «творческой и идейной замкнутости» [1]. Ведь ничего подобного «Камаринскому» или «Дубинушке» Трефолев позднее уже не создал. В 1896 году сам поэт писал:

Не восхищался русским небосклоном,
Когда на нем царила злая мгла;
Пел о земле нерадостно, со стоном,
Когда земля была невесела...
Но в те часы, когда нас солнце грело,
И я писал «Камаринскую» смело... (стр. 27)

В восторженном воспоминании о времени, когда создавался «Камаринский», современный исследователь видит дань либеральной традиции с ее преклонением перед «эпохой великих реформ» [2]. Несомненно, конечно, что земец Трефолев мог питать те или иные либеральные иллюзии. Но и суть приведенных стихов и пафос восторженного упоминания о 60-х годах («Камаринский» был написан в 1866 году) иные. Восхищение Трефолева не столько восхищение «свободами» 60-х годов, сколько восхищение «Камаринским». Поэт вздыхает о времени, когда он мог писать с такой внутренней свободой. И здесь Трефолев по-своему повторял судьбы некрасовской поэзии. Он создал лучшие произведения в те годы, когда Некрасовым создавались «Коробейники» и «Мороз, Красный нос», наиболее органичные, народные, внутренне свободные произведе-

---

[1] И. Я. Айзеншток. Поэт-демократ Л. Н. Трефолев. Ярославское книжное издательство, 1954, стр. 82.

[2] И. Я. Айзеншток. Вступительная статья к «Стихотворениям» Л. Н. Трефолева. Л., «Советский писатель», 1958, стр. 27 («Библиотека поэта». Большая серия).

ния, объяснить появление которых, исходя только из узко понятых политических мерок или из хронологии политических событий, невозможно.

Поэзия слушала и выражала эпоху шире и непосредственнее и в лице великих художников, и в творениях художников скромных, но честно вглядывавшихся в народную жизнь.

Совершенно исключительное место в исследовании и изображении народной жизни занял крупнейший и талантливейший поэт некрасовской школы Иван Саввич Никитин. «Если уже искать последователей Некрасова среди поэтов-стихотворцев, — писал М. М. Филиппов, — то таким учеником ближе всего может считаться Никитин с его поэмой «Кулак» и некоторыми лирическими стихотворениями, где слышатся чисто некрасовские мотивы» [1].

В 1855 году, вскоре после выхода в свет первых произведений Никитина, Некрасов откликнулся на них довольно едкими стихами:

Никитин, мещанин-поэт,
Различных пробует Пегасов. (IX, 251)

Всего через пять лет друг Никитина Н. И. Второв писал тогда уже безнадежно больному поэту: «Сейчас был у меня Тулинов и просил меня передать Вам, Иван Саввич, что Некрасов обращается к Вам с убедительнейшей просьбою о принятии Вами участия в «Современнике», соглашаясь наперед на все Ваши условия насчет гонорария» [2].

Что легло между этими двумя оценками, между чуть ли не презрением и признанием, какой путь должен был пройти в последние предсмертные годы почти безвестный воронежский поэт, чтобы получить «убедительнейшую просьбу» участвовать в «Современнике» от другого поэта, именем которого и друзья и враги уже называли целое направление в русской литературе?

---

[1] М. М. Филиппов. Мысли о русской литературе. М., «Наука», 1965, стр. 228.

[2] И. С. Никитин. Избранное. Воронежское книжное издательство, 1958, стр. 20.

Никитин, из всех поэтов некрасовской школы, может быть, наиболее близкий духу некрасовского творчества, оказался внешне почти никак с Некрасовым не связанным. Разные города, разные условия жизни, разные судьбы. Полное отсутствие общения, даже простого знакомства, единственное случайно опубликованное в «Современнике» никитинское стихотворение. Тем интереснее делается вопрос об отношении поэзии Никитина к поэзии Некрасова.

Почти каждый, писавший о Никитине, должен был сказать о влиянии поэзии Некрасова на творчество Никитина. Однако при сопоставлениях такого рода почти всегда допускается странный хронологический перекос. Дело не только в том, что Никитин писал всего десяток лет, а Некрасову было дано почти четыре десятилетия идти во главе русской поэзии. Это как раз иногда отмечается. Дело в том, что стихи Никитина обычно сравниваются, не в его пользу, конечно, со стихотворением Некрасова «Орина, мать солдатская», с поэмами «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо». А ведь к тому времени, когда Никитин уже умер, и сам Некрасов не написал ни одного из названных произведений. Мы не хотим этим сказать, что Никитин непременно развился бы в Некрасова, мы лишь подчеркиваем безосновательность некоторых упреков и дореволюционной критики и современной науки в том, что Никитин в 50-е годы не писал так, как Некрасов писал в 60-е.

Творческое развитие Никитина в большого поэта, в крупнейшего выразителя нового направления русской поэзии было сложным, несмотря на сравнительную краткость общего пути, долгим, а главное, так окончательно и не завершившимся.

Молодой Никитин ищет учителей в Пушкине, Кольцове, Лермонтове. Мы, действительно, видим влияния сильные, подражания почти рабские. Чернышевский писал, что Никитин даже не подражает, а лишь переделывает образцы. К концу 40-х годов поэзия великих уже обрастала штампами. Эти штампы отнюдь не были рабскими подражаниями, они даже могли создавать иллюзию относительной самостоятельности, будучи совершенно лишенными такой самостоятельности по существу. Безликой самостоятельности штампа молодой

Никитин предпочитает наивное, точное следование великим. Характерна и смена влияний: сначала Пушкин, Кольцов, затем — и все сильнее — Лермонтов; Некрасова, который уже к концу 40-х годов выступил как пролагатель новых путей в поэзии, в числе поэтов, влиявших на Никитина, мы пока не находим.

Эта хронология и характер влияний любопытны. Происходит освоение молодым поэтом русской поэзии. Только будущий большой поэт мог, почти не останавливаясь на подчас случайных, преходящих влияниях современности, так точно пройти по истории русской поэзии, отдаваясь во власть последовательно сменявшихся в ней подлинно могучих стихий. В письме Краевскому от 20 августа 1856 года, отвечая на обвинения в подражательности, которые содержались в рецензии Н. Г. Чернышевского, Никитин писал: «Он называет автора подражателем всех бывших, настоящих и чуть-чуть не будущих поэтов. Шутка — очень остроумная, но ведь в авторе, как бы он ни был глуп, предполагается какое-нибудь самолюбие. Не всякий же стихокропатель для него — образец, идол, поставленный им на пьедестал» [1].

Никитин своими подчас ученическими подражаниями, восстанавливая для себя пройденный русской поэзией путь, еще раз проходил его, испытывая, примеривая, отказываясь и идя дальше и дальше. Таким образом, важно отметить, что в раннем творчестве Никитина можно найти не просто сосуществование различных влияний, но и не случайную их смену.

Влияние Кольцова было одним из первых и самых сильных. Оно, несомненно, углублялось и тем, что Кольцов был земляком, воронежцем, имя его в родном городе Никитина уже становилось легендой.

Общность жизненных судеб заставляла Никитина с особой пристальностью всматриваться в жизнь и поэзию Кольцова. В раннем творчестве Никитина следы влияния поэзии Кольцова многочисленны и разнообразны. Иногда это один образ, один мотив. Часто это целое произведение, написанное по Кольцову или под Кольцова. Такова «Весна на степи», сразу же отмеченная

---

[1] И. С. Никитин. Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 219. Далее ссылки даются на это издание.

критикой как «слишком близкое подражание Кольцову»[1]. Достаточно сравнить стихотворения Никитина и Кольцова, чтобы убедиться в этом.

НИКИТИН

Степь широкая,
Степь безлюдная,
Отчего ты так
Смотришь пасмурно?

Где краса твоя,
Зелень яркая,
На цветах роса
Изумрудная? (стр. 157)

КОЛЬЦОВ

...Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскинулась,
К морю Черному
Понадвинулась!..

В кольцовской манере написана и известная «Русь». Сюжет никитинской «Измены» обращает нас к «Хуторку». Даже резко выделяющееся открытым бунтарством стихотворение Никитина «Мщение» полностью остается в рамках художественной системы Кольцова.

Несомненно, что поэзия Кольцова была для Никитина средством приобщения к духу и формам народной поэзии. Однако несомненно и то, что это знакомство было знакомством из вторых рук. Прямого обращения к народной поэзии у раннего Никитина мы почти не находим. Народные образы, ритмы, мотивы приходят в его поэзию через стихи Кольцова, т. е., в сущности, оказываются литературными реминисценциями. Некоторым критикам казалось даже, что Никитин плохо знал народную жизнь, что он описывал ее так, как описывал «Ночь на берегу моря», которого не видел[2].

Но дело не в том, конечно, что Никитин не знал народной жизни, и не в том, что он якобы был «поэтом

---

[1] «Пантеон», 1854, кн. VI, стр. 26.

[2] С. Ставрин. Кольцов и Никитин. «Дело», 1874, март, стр. 65.

мещанства». Дело в том, что народная жизнь и народная поэзия еще не стали для Никитина эстетически значимы, и он мог принять то и другое лишь через литературу, в данном случае через поэзию Кольцова, отказываясь от самостоятельного исследования. Но тем самым он пока в чем-то закрывал для себя и в жизни и в поэзии важнейшие живые источники. Сама народная поэзия — родник постоянный и неисчерпаемый. Поэзия же Кольцова, как ее литературная форма, довольно скоро оказалась для Никитина исчерпанной. Этим, видимо, и объясняется сравнительно быстрый и решительный отход Никитина от кольцовской поэзии.

Сильное влияние оказал на развитие молодого Никитина Лермонтов. Уже Чернышевский сопоставил со стихами Лермонтова никитинский «Ключ», вторая часть которого повторяет особенности «Трех пальм».

НИКИТИН

Лишь старый скелет обнаженной березы
Глядит на его бесполезные слезы,
Да изредка ветер к нему прилетит
И с ним при мерцании звезд говорит
Про светлые реки и синее море,
Про славу их в свете и жизнь на просторе.

(стр. 161)

ЛЕРМОНТОВ

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним.

Стихотворение «На западе солнце пылает» следует за ритмом и образной структурой «Воздушного корабля». Особенно упорно повторяются мотивы острой неудовлетворенности жизнью с довольно точными цитатами из Лермонтова. На таких лермонтовских мотивах полностью возникло стихотворение Никитина «Оставь печальный твой рассказ». Почти каждой строке этого стихотворения мы можем найти соответствие в некоторых лермонтовских произведениях — «Смерть поэта», «Как часто пестрою толпою окружен», «Дума», «Не верь себе».



И. С. Никитин. Фотография М. Б. Тулинова. 1860-е годы.

Тяга Никитина к Кольцову и Лермонтову характерна. С одной стороны, это тяга к народу и к народной жизни, но пока только в той мере, в какой они уже нашли литературное выражение. С другой стороны, это острое неприятие жизни как следствие анализа ее пороков и противоречий. Правда, и здесь мы видим пока не самостоятельный анализ, а лишь усвоение его результатов, к которым пришел другой поэт. Кольцовское и лермонтовское начала объединены у молодого Никитина в их чистом, неснятом виде. Они соединены эмпирически. Но не эклектично.

Мечтая о будущем русской поэзии, Добролюбов, как известно, писал: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотою Пушкина и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова» (VI, 168).

Уже ранний Никитин с таким преимущественным вниманием к Кольцову и Лермонтову сразу является как бы предтечей, предвестием поэтической программы, намеченной Добролюбовым. Любопытно, что характеристику, выше приведенную, Добролюбов заключил в статью «Стихотворения Ивана Никитина» и продолжил ее так: «Но пока нет такого поэта, мы внимательно присматриваемся ко всему, в чем, хоть и без особенной силы таланта, проглядывает здоровое, жизненное содержание. Вот почему остановились мы довольно долго и на стихотворениях г. Никитина» (VI, 168). Это знаменательные слова в устах критика, достаточно сурово, а кое в чем и несправедливо оценившего талант поэта.

И только испытав многочисленные, но закономерные влияния, Никитин приходит, наконец, к Некрасову. Путь от Пушкина до Некрасова оказывается пройденным, и поворот к Некрасову предстает как закономерный и конечный на этом пути. Только в середине 50-х годов Никитин обращается к стихам Некрасова десятилетней давности — свидетельство органичности их восприятия — и представляет свои разработки некрасовских тем.

«Некрасов, — пишет Никитин Второву о сборнике некрасовских стихов (в письме от 20 сентября 1857 года), — у меня есть, не утерпел — добыл. Да уж как же я его люблю!» (стр. 231). Первоначально влияние Некрасова проявляется в тех же формах, что и влияние

Кольцова или Лермонтова — в формах прямого подражания, повторения некрасовских мотивов и образов, характеров и сюжетов.

«Рассказ ямщика» и особенно «Болесть» восходят к некрасовскому «В дороге». Напоминает стихотворение «В дороге» и никитинский «Бурлак». Почти точно, в сюжете, в характерах и даже в интонациях, повторяет «Уличная встреча» стихотворение Некрасова «В деревне».

Есть, однако, существеннейшая разница между таким почти точным подражанием Некрасову и почти точным подражанием Кольцову, например, которое имело место раньше. В одном случае это было обращение к материалу, к художественной системе, уже себя исчерпавшим; в другом — к той системе, за которой было настоящее и будущее изображения народа и народной жизни в поэзии. Один поэт, условно говоря, закрывал в чем-то новые источники изучения народной жизни, другой открывал их, наводил на них. Справедливо писал Л. Войтоловский в свое время: «Кольцов исчерпал себя целиком, а от Никитина можно было ждать еще самого пышного расцвета»[1]. Некрасов, который еще сам как поэт был весь впереди, выводил своих последователей на перспективный путь самостоятельного творчества в духе новой школы.

Никитин вплотную подходил к тому открытию в освоении народной жизни средствами лирики, которое было сделано Некрасовым, более того, Никитин оказался единственным в этом отношении близким Некрасову крупным русским поэтом-лириком.

В чем же суть этого открытия?

Для того чтобы выяснить это, придется сказать несколько слов о поэзии Кольцова. Как известно, тем видом творчества, который дал Кольцову право на имя «великого народного поэта», по определению Добролюбова, была песня.

Кольцов — явление, действительно, уникальное в нашей литературе. Отличительная особенность и существо поэзии Кольцова заключаются в том, что это цель-

---

[1] Л. Войтоловский. И. С. Никитин. — В сб.: «А. В. Кольцов и И. С. Никитин». М., изд. «Никитинские субботники», 1929, стр. 136.

ная поэзия, выражение цельного, лишенного раздвоенности и в этом смысле гармоничного духа. Это не пушкинская гармония, непосредственность которой не исключает противоречий, борьбы, умозрительного элемента, частного интереса, это не гармония личности, субъекта, а непосредственное выражение общего, целого, народного. Принципиальной разницы между народной песней и песней Кольцова нет. К его песням в полной мере могут быть отнесены данные Гегелем характеристики народной поэзии: «...Общие черты лирической народной поэзии можно сравнить с особенностями первобытного эпоса под *тем* углом зрения, что поэт как субъект не выделяется, а теряется в своем предмете». Субъект здесь, по Гегелю, не опознает себя и является в неразрывном единстве с жизнью и чувством целого народа. «Всей этой установке, — говорит Гегель, — недостает субъекта, хотя в общем форма — безусловно, лирического, другими словами — субъективного характера; субъект же выражает эту форму и ее содержание как достояние именно *своего* сердца и духа и как продукт *своего* художественного развития» [1]. Песни Кольцова лишены именно такого субъекта. Даже когда он попытался написать о Пушкине, то он написал «Лес». «Лес», по тонкому замечанию Айхенвальда [2], выражение целой стихии, существо коллективное. Пушкин художественно осознан здесь не как индивидуальность, а именно как стихия. Заметим, правда, что сам Пушкин давал возможность и такого образного восприятия.

С этой точки зрения сравнение «Леса» с лермонтовским «На смерть поэта» было бы очень показательно. Именно поэтому Белинский утверждал, что «сам Пушкин... не мог бы написать ни одной песни вроде Кольцова, потому что Кольцов один и безраздельно владел тайною этой песни» [3]. Конечно, песня Кольцова отличается от собственно народной песни в своей

---

[1] Гегель, т. XIV, стр. 301.

[2] Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. 2. М., «Научное слово», 1908, стр. 3.

[3] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 532. Далее ссылки даются на это издание.

«художественности, под которою должно разуметь целость, единство, полноту, оконченность и выдержанность мысли и формы» [1], т. е. оставаясь по своему существу, по характеру или, вернее, по отсутствию такого субъективного характера народной, песня у Кольцова становится и подлинным произведением литературы, в ней преодолеваются «фрагментарность», «отрывочность» и тому подобные черты народной песни. Конечно, странно было бы видеть в Кольцове только что-то вроде древнего Баяна. Он был человеком XIX века, вернее, становился им, он общался с литераторами, с Белинским, и в нем проснулось то, что Гегель назвал «самостоятельной рефлексией» и «творчеством». Но эта самостоятельная рефлексия реализовалась уже в его «думах», почти не проникая в песни, которые в полной мере сохранили «чуждую всякого умозрения свежесть коренной сосредоточенности и радикальной правдивости». В 30-е годы XIX века такая обособленность еще была возможна. Дело здесь, видимо, в самом типе народной жизни и народного творчества, питавших поэзию Кольцова. Тип народного сознания еще продолжает оставаться цельным и в себе замкнутым. Эта цельность сообщала непередаваемое обаяние поэзии Кольцова, всегда влекла к себе. Белинский уверенно воспользовался таким понятием, как гениальность, говоря о поэзии Кольцова, и называл поэта «гениальным талантом». Но в то же время это был тип художественного творчества, который нельзя было возобновить в том же виде на новом этапе жизни. Отсюда быстро пришедший отказ Никитина от попыток писать по Кольцову и под Кольцова.

Никитин, как и Некрасов, ввел в поэзию частную жизнь крестьянина, мужика, человека из народа. В отличие от Лермонтова, для которого мир народности оказался не анализируемым, Никитин вхож в этот мир, но не по-кольцовски: он и в нем и вне его. Такой путь постижения народной жизни открыл Некрасов. Меняется и структура никитинского стихотворения. Открываемый и демонстрируемый Некрасовым тип народного сознания, способ постижения его требовали иной формы.

---

[1] В. Г. Белинский, т. IX, стр. 535.

Судьба частного человека находит выражение в частном случае, в его, частной истории, в казусе. Лирическое стихотворение уже не удовлетворяется средствами лирики и все чаще избирает в качестве своего предмета, как говорил Добролюбов, «эпический сюжет». Традиционная песня вытесняется историей, рассказом; рассказом о человеке из народа и рассказом человека из народа. Эта необходимость поворота к новым творческим принципам осознана Никитиным уже к середине 50-х годов. «...Не ошибаюсь ли я, — пишет он в письме А. Н. Майкову от 17 января 1855 года,— исключительно обратившись к стихотворениям в простонародном духе?.. Некоторые говорят, что произведения подобного рода (разумею не лирические, но взятые в виде отдельных сцен) прозаичны по своей положительности, что поэзия собственно состоит в образах, в романтизме, даже в некоторой неопределенности... Нет ничего легче, как написать стихотворение вроде следующего по содержанию: Березы дремлют над водою, трава благоухает, даль тонет в прозрачной сини, где-то слышатся мелодические звуки кузнечика и т. п... привязать к этому какую-нибудь мысль — и картина готова. Не так легко даются стихотворения простонародные. В них первое неудобство — язык! Нужно иметь особенное чутье, если можно так выразиться, чтобы избегать употребления слов искусственных или тривиальных, одно такое слово — и гармония целого потеряна. Достоинство их то, что они, по моему мнению, могут быть или верными очерками взятого быта и нравов, или показывать свой собственный угол зрения низшего класса народа. Неужели подобные вещи лишены жизни, своего рода истории и общечеловеческого интереса. С этим мне трудно согласиться... Скоро выйдет в свет книжка моих стихотворений, но в ней в последнем роде, т. е. в простонародном, собрано мало, и если бы было много, едва ли кто-нибудь займется серьезно их разбором, укажет на светлые и темные стороны моей новой дороги» (стр. 215).

В лирике появляется жанровая сцена, бытовая картинка, новелла в стихах. Никитин идет здесь с Некрасовым, который сделал все эти предметы и жанры предметами искусства лирики. Таким образом, Некрасов из бывшего последователя Пушкина, Кольцова,

Лермонтова делал не просто своего последователя, но выводил молодого поэта на его собственную дорогу, закономерным этапом которой, впрочем, было и прямое подражание Некрасову. К сожалению, в некоторых работах, посвященных отношению Никитина к Некрасову, вопрос сводится иногда к такому непосредственному влиянию, к общности сюжетов, тогда как Никитин уже не только вслед за Некрасовым, но и вместе с ним осваивает в лирике народную жизнь. Конечно, социальные основы бытия не осознаны Никитиным так широко, как они осознаны Некрасовым, и психологические разработки его гораздо беднее. Стихотворная новелла Никитина носит поэтому несколько иной характер. Богатство анализа и глубина психологического проникновения в характер открывают перед Некрасовым возможность необычайной концентрации материала, рассказа небольшого, но емкого. Рассказ Никитина подчас длинен и многословен. Сравнительную бедность внутреннего психологического содержания он как бы стремится компенсировать широтой внешней разработки, многоговорением героев, подробностью рассказа. Он более описывает ситуацию, чем выявляет тип сознания. Достаточно сравнить некрасовское «В дороге», в кратком рассказе вместившем целую жизнь, с новеллами Никитина, чтобы убедиться в этом. На десятки строф растягиваются стихотворения Никитина «Жена ямщика», «Неудачная присуха» и др. Добролюбов точно указал на такой недостаток никитинских стихов: «Этим недостатком сосредоточенности поэта на одном чувстве или мысли, этой разбросанностью и как будто бесцельностью страдает большая часть стихотворений г. Никитина, имеющих повествовательное содержание. А это очень неприятно действует на читателя, потому что показывает, как будто поэт сам-то очень мало интересуется предметом своего рассказа: таково бывает впечатление от рассказчиков, которые начинают всегда издалека, беспрестанно бросаются в сторону, заговариваются и за ненужными подробностями нередко забывают главное дело, о котором толкуют» (VI, 174).

Именно Некрасов принес возможность включить в сферу лирического сознания многих и разных героев, людей из народа, возможность, которой в 50-е годы

Никитин воспользовался чуть ли не шире самого Некрасова. Мужики, крестьяне и крестьянки, мещане, ямщики — герои никитинских произведений.

Некрасов открыл перед Никитиным народную жизнь как предмет поэзии, как объект анализа и изучения.

Путь Никитина к подлинной народности в собственном творчестве был сложным, подчас драматичным. Как известно, первый сборник стихов Никитина вышел в 1856 году, в том самом, когда вышел и первый сборник Некрасова. Недальновидная, или даже прямо реакционная, критика, тепло встретившая книжку Никитина, пыталась удержать поэта на пути «непосредственного» народного творчества в духе Кольцова, на пути стилизаций и прямых подражаний Кольцову, впрочем, ничего не имея и против иных подражаний: Пушкину ли, Тютчеву или Майкову. Чернышевский написал на этот сборник решительно отрицательную рецензию, где отказал Никитину во всяком таланте, увидев в нем только поэта-подражателя. Видимо, какую-то роль сыграло то обстоятельство, что сборник выпустил человек реакционных воззрений — граф Д. Н. Толстой, написавший к книге очень благожелательное предисловие. Но, конечно, Чернышевский исходил, прежде всего, из стихов самого Никитина. Важно отметить, однако, что ко времени очень затянувшегося выхода сборника сам Никитин во многом был уже далек от идейных и творческих принципов, реализовавшихся в этом сборнике. Замечания Чернышевского были теоретической программой такого творчества, которое уже находило практическое выражение в поэзии Некрасова. «...Мы советовали бы г. Никитину, — писал автор рецензии, — оставив на время сочинение стихов, ждать, пока жизнь разбудит в нем мысль и чувство, не вычитанное из книг и не заученное, а свое собственное, живое, от которого бьется сердце, а не только скрипит гусиное или стальное перо. Тогда и он, по мере своего таланта, будет поэтом, чего, впрочем, не отваживаемся надеяться: на всем, что написал он, лежит такая резкая печать совершенного отсутствия впечатлительности к чему-нибудь, кроме печатных рифмованных строк, что мы опасаемся, не принадлежит

ли он по своей натуре к числу людей совершенно холодных и неспособных к поэзии» [1].

Итак, критик дает совет: «Ждать, пока жизнь не разбудит мысль и чувство».

Никитин с чрезвычайной болезненностью воспринял рецензию. Он был уязвлен, оскорблен, обижен и назвал рецензию (она появилась без подписи автора) «публичной пощечиной». Первые оправдания себе, которые приводит Никитин в письме А. А. Краевскому от 20 августа 1856 года, самые наивные: рецензент не понял, что это первый сборник, почему Жуковского, например, не упрекают, что он оставил в стороне окружающий мир, где и у кого всякое стихотворение совершенно, и т. п. Но вот начинается важнейшее для понимания творческой позиции и творческой эволюции Никитина объяснение по существу: «В-третьих, — пишет поэт своему корреспонденту, — всеобъемлющий г. рецензент упустил из виду примирение автора с горькою действительностию: оно совершается не так скоро. Не вдруг колодник запоет о своих цепях: физическая боль, мрак и сырой воздух тюрьмы остановят до известного времени поэтическое настроение. Воображение бедняка поневоле перенесется за крепкие стены и нарисует картины иного, светлого быта. Попробовал бы г. рецензент пройти по уши в грязи по той самой дороге, по которой идет автор-мещанин, я послушал бы тогда, как он воспел эту грязь и скоро ли взялся за пенье!» (стр. 219—220). Здесь еще сквозит и личная обида за собственную тяжелую долю, в непонимании которой он склонен обвинять другого, здесь есть и признание безобразия жизни, здесь, наконец, есть главное — признание того, что поэзия должна к этой «грязи» обратиться и писать о ней, хотя это горько и это трудно и даже невозможно «до известного времени». «Конечно, — продолжает Никитин в том же письме, — в настоящее время я сознаю смешную сторону моего заоблачного полета, но он был естествен, он был неизбежен, покуда не явилось это сознание. Не весело погружаться ежедневно в зловонный омут; надобно привыкнуть к его зловонию. Другое дело,

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 500.

если бы вся тина со дна этого омута была поднята и не оказалось в ней ни одной песчинки, пригодной к массе общего труда в искусстве...» (стр. 219—220).

Таким образом, здесь, по существу, принято обвинение Чернышевского. Никитин лишь объясняет свою поэзию в известный момент как пройденный этап развития, но не оправдывает ее. «Книжка моих стихотворений вышла в свет не в таком виде, как бы мне хотелось: издатель гр. Д. Н. Толстой держал рукопись почти два года. В продолжение этого времени я изменил бы многое, на иное теперь, право, смешно и грустно смотреть... (стр. 218) — пишет Никитин А. Н. Майкову 25 марта 1856 года, еще до выхода в свет рецензии Чернышевского, напечатанной в апрельском номере «Современника».

Многие ранние стихи Никитина, в том числе напечатанные и в первом сборнике, важно понять как реакцию на низкую действительность, как осуждение и неприятие безобразия жизни. У Никитина еще не было непосредственного ощущения народного бытия и народного творчества, их эстетической значимости. Недаром само народное творчество он, поэт из народа, воспринимает через литературу, через Кольцова. Как противовес грязной действительности и являются религиозные мотивы, картины прекрасной природы, во многом мифическая сусальная Русь. Поэт стремится в мир, где можно «послушать певучие звуки рояля». Как странен у Никитина, на первый взгляд, такой изысканный образ. Мир расколот на две части. «...вот у Никитина, — справедливо писал один из критиков,— явились... две особые жизни — мир ненавистных житейских мелочей и мир прекрасных образов и музыкальных звуков — два мира, между которыми он не видел, не замечал и не хотел видеть никакой связи, разорванные и чуждые друг другу»[1]. Никитин, в сущности, романтик в таком отношении к миру. Особенно явственно проявилась эта отчужденность от реальной жизни в религиозных мотивах никитинской поэзии. Дело не просто в том, что это религиозные мотивы. Дело в том, что религиозные мотивы появляются

---

[1] Поэзия Никитина. «Филологические записки», вып. IV, 1869, стр. 22.

даже не в связи с жизнью народа, а, скорее, как противостоящие ей. Еще Гегель писал, что вообще поэзия не должна строиться религиозно и только религиозно. Никитин же ищет поэзию в самой религии как таковой. Такие стихи Никитина с религиозными мотивами, как «Моление о чаше», были с восторгом восприняты реакционной критикой. Ими умилялись: они были написаны человеком из народа. Но стихи не были народны. Они были манерны и слабы. Не случайно один воронежский иеромонах, высоко оценивая религиозно окрашенные стихи поэта, отметил все же, что «в некоторых стихотворениях Никитина это теоретическое обоснование веры очень примитивно и напоминает его школьные уроки»[1].

Иное — религиозные мотивы у Некрасова. Для Некрасова с ними осуществлялась попытка выхода в стихию народной жизни, народной нравственности. В этом их сила. У Некрасова нет «чистой» религии. У него она, скорее, синоним народных или даже национальных черт: подвижничества, самоотвержения, способности к высокому страданию. И не случайно поэт влечется к религиозным образам. Вообще, и особенно в 50-е годы, отношение Некрасова к религии при совершенно бесспорном его мировоззренческом атеизме гораздо сложнее, чем это подчас изображается в литературе. «Религия, — писал Маркс, — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков. Религия есть *опиум* народа»[2]. Маркс понимает религию не просто как обман, не как результат встречи мошенника с дураками, по определению Вольтера, а как попытку, хотя и иллюзорную, обрести или сохранить духовность, когда в мире для нее не находится места. Если бы мы не боялись обвинений в слишком прямолинейном сопоставлении философии и поэзии, мы бы сказали, что религия у Некрасова понята или, вернее, почувствована по Марксу, и, во всяком случае, не сводится для него к православной церкви. Поэт не может

---

[1] Религиозные мотивы поэзии И. С. Никитина. «Воронежские епархиальные ведомости», 1901, № 12, стр. 546.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений, изд. 2, т. 1. М., Госполитиздат, 1955, стр. 415. Далее ссылки даются на это издание.

не прислушаться к вздоху «угнетенной твари», где бы он ни рождался. И не только. Пока им не освоена вся широта духовной жизни народа, он особенно серьезно будет исследовать этот источник, более того, сам попытается и на таком пути приобщиться к духу народной жизни, разрешаясь в этом порыве стихами поразительной силы.

...Храм божий на горе мелькнул
И детски-чистым чувством веры
Внезапно на душу пахнул.
Нет отрицанья, нет сомненья,
И шепчет голос неземной:
Лови минуту умиленья,
Войди с открытой головой!
Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!
Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слыхали
Ни римский Петр, ни Колизей!
Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоской неодолимой
Святое бремя приносил —
И, облегченный, уходил!
Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной...

Я внял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем! (II, 42)

Чем вызвана сила этих стихов, заканчивающихся экстатическим повторением трехчленных молитвенных заклинаний: «Чтобы простил, чтоб заступился, чтоб осенил... Бог... бог... бог». Здесь не сила религиозного чувства самого по себе, но поднятая на уровень религиозности сила, с которой стремится поэт припасть к источникам народной жизни, жажда общения с духом народной жизни, которая поэтом угадана, но еще не раскрыта. Сам бог допущен в стих только как бог угнетенных и только в этом смысле он вообще бог.

Для Некрасова — атеиста, друга и ученика Белинского, и вопроса не было о возможности выхода, пусть даже через народ, в религию и в религиозность в подлинном смысле этого слова, но поэт Некрасов делал отчаянную попытку, пусть через религию, приобщаться к народу. Вот почему религиозные образы у него не просто поэтические фигуры.

Но вернемся к Никитину. Религиозность его поэзии не оказалась ни глубокой, ни продолжительной. Тот же иеромонах Михаил, считавший венцом никитинского творчества такие стихи, как «В Гефсиманском саду», «Голгофский крест», не мог не посетовать: «...жизненные удары, столкновение с пошлостью, прозой и грязью жизни — не могли не отозваться на религиозном настроении Никитина... вера отходит, является сомнение» [1]. У поэта не просто явилось сомнение. В стихотворении «Ах, прости, святой угодник» — уже прямая, очень не частая у Никитина сатира на бурсу, попов и религию.

Романтическое ощущение абсолютной противоположности прекрасного и безобразного он начинает преодолевать лишь в подражаниях Некрасову; некрасовский путь оказывается здесь единственно возможным. Особенно явственно это видно на примере стихотворений о природе. «Она была моею нравственною опорою — писал поэт Н. А. Матвеевой в письме от 27 марта 1861 г., — поддержкою моих сил, светлою стороною моей жизни, она заменяла мне живых людей... Она никогда мне не изменяла, всегда оставалась одинаковою ее божественная, вечная красота» (стр. 294). Однако в произведениях Никитина природа не осталась одинаковой. Неизменно противостоя грязи жизни, она менялась. Подобно религиозным мотивам, природа сначала была для поэта средством ухода от непосредственных реальностей жизни. И здесь Никитин обращался к уже существовавшей в русской поэзии традиции: поэзия Майкова, Фета представила образцы изображения такой «очищенной» природы. В духе поэзии Майкова написан «Вечер». Стихотворения «В небе радуга сияет», «Прохладно, все окна открыты» напоминают

---

[1] Религиозные стихотворения Ив. Саввича Никитина. «Воронежские епархиальные ведомости», 1901, № 11, стр. 509.

стихи Фета. Имея в виду такие стихи, Добролюбов писал о Никитине: «Он работает не из сырого материала, а почти всегда уже из того, который был в обделке. Не жизнь вдохновляет его, а умные изображения жизни у поэтов и мыслителей» (VI, 171).

Обращение Никитина к поэзии чистого искусства не было, однако, ни случайным, ни формальным, как об этом иногда пишут. Ему невозможно дать объяснение, исходя только из биографии поэта, действительно, нелегкой. В природу Никитин уходил и от своего творчества, от многих своих мрачных, скорбных стихов. Постепенно, однако, отвлеченная, условно красивая природа обретает в стихах поэта большую конкретность, реализуется как родной русский пейзаж. Стихи становятся оригинальными никитинскими стихами. Покажем это только на одном примере. Давно стало хрестоматийным знаменитое «Утро». Когда-то Мопассан находил самыми счастливыми тех писателей, кого помещают в книгах для детского чтения. Никитинское «Утро» все знают с детских лет. Это стихотворение уже выводит Никитина далеко за пределы пейзажной лирики «чистого» искусства, не отрывая в то же время от нее абсолютно, и ставит в традицию нового некрасовского направления. Как мы сказали, Никитин охотно уходил в природу, отыскивая в ней состояния красоты и гармонии, противостоящие нищете и безобразию. Природа в известном смысле становилась бегством от действительности. В никитинском «Утре» природа и жизнь предстали в ином и новом для Никитина отношении. В «Утре» картина пробуждения развертывается как ряд последовательных вступлений. Казалось бы, она чисто живописна, но это живопись особого рода. Описания в стихе не статичны. Движение задано уже в первом стихе, рассчитанном на чисто зрительное восприятие, картина оживает, движется, как в кино, меняя краски:

Звезды меркнут и гаснут. В огне облака.
Белый пар по лугам расстилается.
По зеркальной воде, по кудрям лозняка
От зари алый свет разливается. (стр. 24)

Поэт дает лишь зрительные ощущения, ничем не нарушая тишины. В стихе нет звука. Его еще нет, но мы ждем его, ждем после изумительной фразы:

Дремлет чуткий камыш. Тишь...

Искусство Фета, школа Фета тоже не прошли для Никитина даром. Здесь есть и фетовское очеловечивание природы, смелая метафора, рожденная умением вжиться в одно мгновенье, задерживая его, полностью ему отдаваясь, и точный реалистический образ: камыш, действительно, чуток, даже к легкому дыханью ветра.

Еще тишь, еще дремота, но уже и напряженность, готовность услышать. И первый звук приходит едва уловимо:

Потянул ветерок...

Второй уже громче, но снова исчезая:

Пронеслись утки с шумом и скрылися...

Вот вступил постоянный звук, повис, остался:

Далеко, далеко колокольчик звенит...

К нему подключаются новые звуки, голоса, пенье, они нарастают, перекликаются:

Рыбаки в шалаше пробудилися.
Сняли сети с шестов, весла к лодкам несут...
А восток все горит-разгорается.
Птички солнышка ждут, птички песни поют...

Природа воспринята у Никитина отлично от Кольцова. Она не объект общего, непосредственного, стихийного восприятия, она, скорее, предмет вглядыванья. У Никитина нет, как у Кольцова, праздничного слияния с природой, своеобразного пантеизма; но у него нет и романтического погружения в нее. Он по-некрасовски трезв и реалистичен в общении с природой. Стихотворение написано растянутым трехстопным некрасовским стихом. В нем есть и чуть слышная интонация народной песни, под конец усиленная: колокольчик, ракита, пашня и пахарь. Длинные строки анапеста как бы удлиняются дактилическими окончаниями, в то же время сильные мужские рифмы перебивают их и избавляют стих от монотонности. Ритм точно найден для рассказа неторопливого, задерживающего внимание на каждом мгновении и краске, подчас импрессионистичной («чуткий камыш»), и в то же время создающего эпичную картину, которой обычно не знает Фет, пробуждения всего мира, целого утра на всем белом свете, победно нарастающего шествия от тишины и безмолвия к звукам, к хору, к свету, к жизни. Приход солнца — финал в пробуждении природы:

Вот и солнце встает, из-за пашен блестит;
За морями ночлег свой покинуло,
На поля, на луга, на макушки ракит
Золотыми потоками хлынуло.

Но нарастание лирического чувства не оканчивается. Оно поднимается еще выше в следующих строках:

Едет пахарь с сохой, едет — песню поет...

Низкая, казалось бы, натура уже входит в стих Никитина равноправно и органично, как носительница жизни и красоты. И наконец, становясь настоящим лирическим финалом, звучит своя задушевная нота:

Не боли ты, душа! отдохни от забот!

Это постоянная личная скорбная нота никитинской поэзии, но просветленная, находящая разрешение:

Здравствуй, солнце да утро веселое!

Выход найден не умозрительно сконструированный, а художнический: «И разве, — писал А. Блок, — не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, уменье смотреть? Действие света и цвета освободительно».[1]

Часто в поэзии Никитина противостоявшие и разделенные жизнь человеческая и жизнь природы в стихотворении «Утро» слились, наконец, в гармоническое целое. Здесь тема, которая повторится в некрасовском «Зеленом шуме»: не бегство в природу от жизни, а разрешение в ней, с нею и по ее законам противоречий человеческого существования, борений и мучений утомленного духа. Здесь есть выход к первоосновам бытия, отличающий большую и именно русскую поэзию. «Он, — писал о Никитине И. Бунин, — в числе тех великих, кем создан весь своеобразный склад русской литературы, ее свежесть, ее великая в простоте художественность, ее сильный простой язык, ее реализм в самом лучшем смысле этого слова. Все гениальные ее представители — люди, крепко связанные с своею почвою, с своею землею, получающие от нее свою и мощь и крепость. Так был связан с нею и Никитин, и от нее был силен в жизни и в творчестве.

---

[1] А. Блок, т. 5, стр. 22.

Кажется, переводятся такие люди. Подумайте над теперешней литературой: главная ее черта та, что в ней уже утрачивается этот особенный склад и характер именно р у с с к о й литературы. Многие новейшие произведения можно приписать какому угодно автору — французу, немцу, англичанину. А поэты? Они пишут триолеты, сонеты, рондо на средневековые, на декадентские темы — и все выходит бедно, безжизненно, мелко... выдумывают феноменальные рифмы, высиживают нелепые образы с претензией на поэтичность, нелепые выражения... Они сознательно уходят от своего народа, от природы, от солнца. Но природа жестоко мстит за это» [1].

Приблизительно с середины 50-х годов Никитин обращается непосредственно к народному творчеству, его поэзия уже самостоятельно, не через литературу связывается с народной песней. «...Надо научиться нашим литераторам говорить с народом, для этого нужен огромный талант и родство с народным духом» (стр. 248), — пишет поэт Н. И. Второву 21 ноября 1858 года. Здесь есть понимание того, что с народом можно говорить только вследствие родства с духом народа. П. Анненков очень точно писал об Островском, который был «художник в *языке,* потому что не ограничился любимыми речениями народа, и даже любимыми его оборотами речи, а уразумел логическую связь понятий, живущую в известном классе общества и рождающую его *слово*» [2].

Но эта связь уже иная в сравнении с той, какая была у Кольцова. «Непосредственного, например, даже кольцовского, отношения к окружающей жизни его у Никитина не было и быть не могло; для этого он был слишком рефлективен и лиричен. Он, как питомец литературы 40-х годов, конечно, не доучившийся, стремился к направлению, к практической пользе в поэзии, и это стремление увеличивалось по мере его развития...» [3] Никитин идет некрасовской дорогой. Он ищет

---

[1] А. Бабореко. Бунин о Никитине. «Подъем», 1957, № 1, стр. 167.

[2] П. Анненков. О значении художественных произведений для общества. «Русский вестник», 1856, № 1, стр. 717.

[3] М. Ф. Де-Пуле. Биография И. С. Никитина. Воронеж, 1869, стр. 41—42.

таких путей к народной жизни и народному творчеству, которые позволяли бы сохранять самостоятельность лирического голоса, не давали бы ему раствориться полностью в стихии народной поэзии, оставляли бы право на уже завоеванное искусство анализа народной жизни. Поиски синтеза эстетических основ народной поэзии с тем, что открывала новая, преимущественно некрасовская поэзия в народной жизни, не были ни легкими, ни скорыми.

Никитин по-своему, и даже в чем-то раньше Некрасова, стремится к этому синтезу. Успешные завоевания на этом пути отличают, прежде всего, его песню.

В песне Кольцова есть одно чувство и способность отдаваться ему до конца, ничего другого в поэзию господствующего чувства не допускается. Лихач Кудрявич — в самом имени героя кольцовских песен уже выражена некая общая песенная, сказочная стихия. Очень точно выражает существо кольцовской песни деление: первая песня Лихача Кудрявича, вторая песня Лихача Кудрявича. Одновременность проявления разных противоречивых чувств, образующих сложное единство, для героя кольцовской лирики невозможна. Противоположные чувства выражены в разных песнях. В первой песне — только радость и разгул до конца. Стихия несет человека, и от него не нужно ничего иного, кроме как полностью отдаться во власть счастья, удачи, везенья. Зато во второй песне — только забота, только кручина. И опять герой лишь выражает общую стихию невезенья, подчиняется ей до конца. Есть стихия везенья, есть стихия невезенья — и с этим ничего не поделаешь.

Не то, например, в «Песне бобыля» Никитина. В 1854 году был написан Никитиным «Бобыль». Сама природа в этом стихотворении поддерживает довольно традиционный, почти сказочно-былинный образ добра молодца:

В чистом поле идешь, —
Ветерок встречает,
Забегает вперед,
Стежки подметает.

Рожь стоит по бокам,
Отдает поклоны;
Ляжешь спать — под тобой
Постлан шелк зеленый;

Звезды смотрят в глаза;
Белый день настанет, —
Умывает роса,
Солнышко румянит. (стр. 181)

Жизнь бобыля счастлива и беззаботна, и лишь в конце вступает иной, грустный, мотив:

Вот на старости лет
Кто-то меня вспомнит, —
Приглядит за больным,
Мертвого схоронит? (стр. 182)

В «Бобыле» еще выражен тот же характер, что и в кольцовской песне, может быть, без ее силы, но с ее прямотой, с простой последовательностью в смене чувств: сначала только хорошо, потом только плохо, сначала — счастье, потом — беда. В известном смысле такое представление уже противоречило сделанной в заголовке заявке — «Бобыль».

В 1858 году «Бобыль» существеннейшим образом перерабатывается. Появляется знаменитая «Песня бобыля».

В «Песне бобыля» человек социально и индивидуально опознан и осознан. У Никитина это уже не просто бесталанная голова, но бобыль-бедняк:

Богачу-дураку
И с казной не спится;
Бобыль гол как сокол,
Поет-веселится.

Он идет да поет,
Ветер подпевает;
Сторонись, богачи!
Беднота гуляет! (стр. 45)

Впрочем, главное заключается не только в мотиве бедности, который был в «Бобыле», да и у Кольцова встречался довольно часто («Доля бедняка»), а в сложности лирического характера «Песни» Никитина.

В ней тоже есть стихия разгула. И опять природа помогает дать живое ощущение свободы и воли. Правда, масштаб, который раньше превращал героя в этакого сказочного Бову, несколько уменьшился:

Рожь стоит по бокам,
Отдает поклоны...
Эх, присвистни, бобыль!
Слушай, лес зеленый!

Но разгул далеко не выражает всего содержания характера. За ним угадывается иное: с самого начала прорывается и сопровождающая его горечь:

Эх живи — не тужи,
Умрешь — не убыток!

Фольклорные интонации, формулы народной поэзии употреблены, казалось бы, и в своем прямом выражении:

Ни кола, ни двора...
Гол как сокол...

Однако они и переосмыслены, в общем контексте перестали быть просто народными афоризмами, а стали средством выражения сложного народного характера.

В песне есть разгул сам по себе, но он в то же время и защитная реакция бедняка. Разгул и удаль одновременно оказываются и маской:

Уж ты плачь ли, не плачь, —
Слез никто не видит,
Оробей, загорюй, —
Курица обидит.

Уж ты сыт ли, не сыт, —
В печаль не вдавайся;
Причешись, распахнись,
Шути-улыбайся!

За стихией гульбы есть горечь, подавленная и скрываемая. Характер никитинской песни оказывается противоречивым и сложным. Здесь к Никитину можно применить ту характеристику Некрасова, которая появилась в свое время в «Русском слове», сравнивавшем его с Кольцовым: «Кольцов тоже задевал эти струны народной жизни, только... задевал их со стороны... психологической, а Некрасов со стороны психиатрической, и преимущественно с социальной» [1].

Любопытно, что возвращаясь снова в народ, фольклоризируясь, никитинская песня обычно снова упрощается, лишается психологической сложности. Народная переделка снова стремится сделать характер более простым. Так, по наблюдениям Ю. М. Соколова, «Ухарь-купец» из песни-обличения у Никитина становится в фольклоризированном варианте апологией широкой натуры.

---

[1] «Русское слово», 1861, № 12, стр. 61.

У Кольцова в герое находит выражение судьба, как нечто данное, что не может быть осужденным, — у Никитина предстает социальная судьба, которую можно и следует осуждать. Особенно явственно видно это в стихотворении «Пахарь», которое уже Добролюбов отнес к числу лучших произведений Никитина. Что же касается самой сути стиха, то, пожалуй, точнее всего ее определил А. П. Нордштейн, человек очень консервативных взглядов, с тревогой наблюдавший за изменениями, совершавшимися в поэзии Никитина.

«Я опять о «Пахаре», — пишет Нордштейн поэту. — В нем не предмет коммунистический, а мысль коммунистическая... Отчего же и цензура не пропустила? Вы думаете, что никто не писал о горькой доле бедного земледельца? Писали очень много и многие поэты, и цензура пропускала, потому что эти поэмы требовали только сочувствия бедняку...» [1] Решительную оппозиционность стиха сам Никитин отчетливо осознавал: «Жаль, если цензура не пропустит «Пахаря». Я, как умел, смягчил истину; не так бы нужно писать, но лучше написать что-нибудь, нежели ничего о нашем бедном пахаре» (стр. 220). Новизна никитинского «Пахаря» особенно явственна при сравнении с «Песней пахаря» Кольцова. Дело не только в том, что чувству радости труда у Кольцова противопоставлено ощущение горя и тяжести его в стихотворении Никитина. Меняется, по-некрасовски, вся структура стиха. В песню входит вместе с мужиком, но и помимо его, лирический герой, со своей мыслью и со своим чувством. Он — в лирическом вздохе, начинающем произведение и по ритму, отличном от всего стиха.

Такова моя отрада,
Так свой век я коротаю:
Тяжело ль, — молчать мне надо,
Полюблю ль, — любовь скрываю. (стр. 34)

О пахаре не только песня, но и молчанье, к нему любовь, до конца не высказанная. Сам рассказ следует в ином ритме, осложненном напевными дактилическими окончаниями, которые переводят рассказ в песню.

Солнце за день нагулялося,
За кудрявый лес спускается;

[1] «Литературный Воронеж», 1949, № 3, стр. 249.

Лес стоит под шапкой темною,
В золотом огне купается.

Ритм вступления и ритм рассказа разошлись, но автор-герой не уходит из стихотворения и подключается к интонации народного напева. Этот мотив пронизывает всю песню:

Зреет рожь — тебе заботушка:
Как бы градом не побилася,
Без дождей в жары не высохла,
От дождей не положилася.

Хлеб поспел — тебе кручинушка:
Убирать ты не управишься,
На корню-то он осыплется,
Без куска-то ты останешься.

Урожай — купцы спесивятся;
Год плохой — в семье все мучатся —
Все твой двор не поправляется,
Детки грамоте не учатся. (стр. 34)

Как будто бы эту песню мог пропеть и сам пахарь, но так построенная, она становилась и рассказом о всей его жизни, над которой довлеют силы, не дающие возможности малейшего просвета. Песня основана на народной лексике, на образах народной поэзии, но это и песня вчуже. Лирический герой ее и с мужиком, но одновременно и вне его. В никитинской песне не безотчетная горе-тоска, какая есть в песнях Кольцова. Его песня включает и взгляд на мужицкую долю со стороны, аналитическую «коммунистическую» мысль. Его чувство, может быть, менее непосредственно, чем у Кольцова, но более широко. Автор не только сливается с пахарем, но и все время от него отделяется. Его песня не только остается выражением горя мужика (и это, в частности, определяет ее органическую народность), но и становится выражением горя о мужике (и это, в частности, делает ее подлинно литературной, некрасовской песней):

На труды твои да нá горе
Вдоволь вчуже я наплакался!

То же и в стихотворении «Соха»:

Ты, соха ли, наша матушка,
Горькой бедности помощница,

Неизменная кормилица,
Вековечная работница! (стр. 37)

Это и причитание мужика, мужицкий стон, мужицкое слово. Но оно все время переходит и в причитание о мужике, в слово о нем. Так что соха становится неким символическим обобщением мужицкой жизни, ее безысходности:

Ах, крепка, не знает устали
Мужичка рука железная,
И покоит соху-матушку
Одна ноченька беззвездная!
. . . .
Уж и кем же ты придумана,
К делу навеки приставлена?
Кормишь малого и старого,
Сиротой сама оставлена...

Образы народной поэтики не только употреблены, но и переосмыслены. Песня не только отлична от песни Кольцова, но и полемична по отношению к ней.

В последней строфе «Пахаря» есть очень характерная, умная и горькая усмешка:

Где же клад твой заколдованный,
Где талан твой, пахарь, спрятался?

Типичная формула народной поэзии и поэзии Кольцова — талан — бесталанность — иронически переосмыслена. Нет талана и быть не может. Жизнь подчинена иным законам.

Так совершается отказ от непосредственности народной песни, так происходит органичное включение в песенную стихию лирического голоса автора, так создается новый тип литературной и народной одновременно песни.

Реакционеры упрекали Никитина за такой отказ от непосредственного начала в поэзии, справедливо связывая его с влиянием некрасовской музы.

Никитин «сильнее всего в тех стихах, где он описывает не крестьян, не ямщиков, а умиротворяющую душу человека природу. Там же, где он, следуя примеру Некрасова, берет на себя роль обличителя общественных пороков, там он теряет свой истинный талант» [1], — пи-

[1] «Литературный Воронеж», 1949, № 3, стр. 249.

сал один из земляков поэта в записках «Из дневника старожила».

«В стихотворениях ваших, — обращается к Никитину А. П. Нордштейн, — вы изменили и взгляд, и лад и стали упорно писать какие-то некрасовские едкие сарказмы. Как будто это поэзия... Некрасовским направлением в поэзии своей вы губите ее, да! Все это головные поэты, а не грудные» [1].

Однако, становясь «головной», поэзия Никитина не переставала быть «грудной». Более того, в это время поэтическое творчество, подделывавшееся под «грудную» кольцовскую поэзию, как раз и становилось искусственной стилизацией, а поэзия, включавшая вслед за Некрасовым «головной» элемент, становилась подлинно непосредственной и органичной, свидетельством «родства с народным духом».

Надо сказать, что своей песней 50-х годов Никитин не только следовал за Некрасовым, но в чем-то предвосхищал и готовил некрасовскую песню 60-х годов. Именно на некрасовском пути Никитиным были сделаны открытия, которые затем более широко и точно реализовались в творчестве самого Некрасова; и прежде всего это рассказ-песня. Вообще в поэзии Никитина в 50-е годы можно найти немало образов, которые получат продолжение и развитие в творчестве Некрасова 60-х годов.

Описание природы в стихотворении «Встреча зимы» перекликается с поэмой «Мороз, Красный нос». В стихотворении «Мертвое тело» есть эпизод, подобный тому, какой в дальнейшем будет подробно описан в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Вот уж покойник в родимом селе.
Убран, лежит на дубовом столе.
Мать к мертвецу припадает на грудь:
«Сокол мой ясный, скажи что-нибудь!
Как без тебя мне свой век коротать,
Горькое горе встречать, провожать!..»
— «Полно, старуха! — ей муж
говорит: —
Полно, касатка!» — и плачет навзрыд.
Чу! колокольчик звенит и поет,
Ближе и ближе — и смолк у ворот.

[1] И. С. Никитин. Сб. статей. Изд. Воронежского университета, 1962, стр. 50—51.

Грозный чиновник в избушку спешит,
Дверь отворил, на пороге кричит:
«Эй, старшина! понятых собери!
Слышишь, каналья? да живо,
смотри!..»
Все он проведал, про все разузнал,
Доктора взял и на суд прискакал.
Труп обнажили. И вот, второпях,
В фартуке белом, в зеленых очках,
По локоть доктор рукав завернул,
Острою сталью над трупом сверкнул.
Вскрикнула мать: «Не дадим,
не дадим!..
Мать свою вспомни... во грех
не входи!..»
— «Вывести бабу!» — чиновник сказал.
Доктор на трупе пятно отыскал. (стр. 47—48)

Никитин вводит в эпизод элементы народного плача-причитания. Как известно, Некрасов тоже строит это место поэмы на причете Ирины Федосовой «Плач о старосте».

Может быть, здесь и трудно говорить о прямом литературном влиянии Никитина на Некрасова, но сходство используемых ситуаций и факт обращения обоих поэтов к народному причету очень характерны как свидетельство общности творческих исканий.

Конечно, принципы использования Никитиным народного творчества узки в сравнении с Некрасовым и никитинская песня является более односторонней. Никитину оказался чужд полифонизм некрасовской поэзии. У Никитина народ достоин сочувствия по своему страданию, у Некрасова — не по одному страданию, но и по богатырству, по красоте, по богатству духовной жизни, вот почему сама скорбь у Некрасова шире, глубже и просветленнее. Некрасов — певец целого народа, Никитин, прежде всего и больше всего, — певец его скорби. «Я содрогаюсь, — пишет поэт в искреннем и задушевном письме Матвеевой 19 апреля 1861 года, совсем незадолго до смерти, — когда оглядываюсь на пройденный мною безотрадный длинный, длинный путь... Ведь я не сложил, я не мог сложить ни одной беззаботной, веселой песни во всю мою жизнь! Неужели в душе моей не нашлось бы для нее животрепещущих струн?» (стр. 297—298)

Не от желания ли преодолеть известную односторонность своей поэзии, глубже освоить народный характер

и выйти в более широкие сферы народной жизни возникают попытки Никитина создать поэму из народной жизни, чуть ли не первые попытки в этом роде в русской литературе. И здесь Никитин в чем-то предшествует Некрасову, некрасовским поэмам из крестьянской жизни («Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»). Первую поэму Никитина «Кулак» высоко оценила демократическая критика.

Добролюбов в особой рецензии на поэму писал о большом сочувствии, которое вызывает произведение Никитина, полное «истинно гуманных идей». Думается, однако, что будучи рассказом о бедном и плутоватом мещанине, произведение не стало поэмой в подлинном смысле слова, в том смысле, в каком Белинский называл поэмой произведение, схватывавшее жизнь в ее «высших моментах». Добролюбов, собственно, и оценивал поэму Никитина с тех позиций, с каких можно было бы оценивать рассказ или даже очерк: «...Простое содержание развито г. Никитиным в ряде сцен и изображений, показывающих, с одной стороны, обстоятельное знание того быта, который он описывает, а с другой — ясное понимание того характера, который сделал он героем своей поэмы» (III, 152). Далее критик писал: «Не отличаясь особенной силою художественного таланта, оно (стихотворение. — *Н. С.*) замечательно именно по своей основной мысли, которую автор умел очертить довольно ярко (III, 157—158).

В работе над поэмой Никитин, на первый взгляд, неожиданно отступает от некрасовской традиции назад к Пушкину. И не удивительно. Ведь в 50-е годы самим Некрасовым еще не создана народная поэма. Никитин же ищет опору, образец, форму и находит их там, где они действительно существовали. Отсюда, как это ни казалось бы странно, поэма во многом восходит к роману «Евгений Онегин». Есть в ней и почти прямые заимствования из пушкинского романа:

НИКИТИН

Кипит народом перевоз.
Паром отчалили лениво,
Ушами лошади пугливо
Прядут; рабочие кричат,
И плещет по воде канат.

Шлагбаум, с образом часовня,
Избушка, бани, колокольня
С крестом и галкой на кресте... (стр 63)

ПУШКИН

Возок несется чрез ухабы,
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины, люди,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

И стихи, названные Добролюбовым «превосходными», навеяны пушкинским романом:

НИКИТИН

Велик, кто взрос среди порока,
Невежества и нищеты
И остается без упрека
Жрецом добра и правоты;
Кто видит горе, знает голод,
Усталый, чахнет за трудом
И, крепкой волей вечно молод,
Всегда идет прямым путем!
Но пусть, как мученик сквозь пламень,
Прошел ты, полный чистоты,
Остановись, поднявши камень
На жертву зла и нищеты! (стр. 67)

ПУШКИН

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел,
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать — выгодно женат...
. . . .
Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она...
. . . .

Нетрудно увидеть, что у Пушкина заимствованы стих, основной тон и характер оправданий героя, сделанных автором.

Очень сочувственно отозвался в свое время о поэме Никитина «Кулак» Я. К. Грот. Однако похвала Я. К. Грота, в сущности, стала и печальным приговором: «Живость рассказа и диалога прекрасно поддерживается правильностью, звучностью и легкостью стиха, который удивительно ловко воспроизводит иногда пушкинские приемы» [1]. Так, никитинский мещанин Лукич в известном смысле оказался «мещанином во дворянстве». Для создания поэмы из народной жизни уже нужны были иные основы. Освоение народной жизни в ее широте и богатстве, как условие создания народной поэмы, оказалось для Никитина недоступно. Правда, и в самой жизни народа, видимо, еще не раскрылись какие-то источники, из которых даже великие писатели — Л. Толстой, Достоевский, Некрасов смогли черпать лишь в 60-е годы. Ведь именно в эти годы в русской литературе создаются подлинно эпические произведения о народе.

Никитин не оставляет попыток создать народную поэму и пишет «Тараса». Поэма примечательна во многих отношениях. Здесь есть попытка создать новый тип крестьянина, носителя положительных начал. В процессе работы над поэмой проявлялась все большая социальная зоркость поэта. Отец Тараса из забулдыги и пьяницы в первых редакциях превращается в крестьянина-бедняка; сам герой поэмы, Тарас, из гуляки и непоседы становится человеком, ищущим счастья и справедливости, не лишенным и социальных чувств:

Чуть мироед на бедняка наляжет, —
Тарас уж тут. Глаза блестят,
Лицо бледнеет... «Ты не трогай! — скажет, —
Не бей лежачих!.. не велят!..» (стр. 108)

Никитин близко подходит к пониманию того нового типа крестьянина, который рождала сама русская жизнь, о котором Ленин писал: «...На смену оседлому, забитому, приросшему к своей деревне, верившему попам, боявшемуся «начальства» крепостному крестьянину

---

[1] Труды Я. К. Грота, т. III. СПб., 1901, стр. 392.

вырастало новое поколение крестьян, побывавших в отхожих промыслах, в городах, научившихся кой-чему из горького опыта бродячей жизни и наемной работы» [1]. Этот тип разовьется под пером Некрасова в образы странников, в образ Якима Нагого. Никитин обращается к тем явлениям, которым предстояла жизнь в последующей демократической литературе, и особенно в поэзии Некрасова. Любопытно и то, что Тарас в отличие от героя поэмы «Кулак» приобщен Никитиным к миру природы, к тому задушевному и кровному, что жило в мироощущении самого поэта. Герой никитинской поэмы отправляется, как в дальнейшем некрасовские мужики, посмотреть, кому на Руси жить хорошо, за счастьем своим и других. Есть свидетельства тому, как масштабно поэт замыслил свою поэму-путешествие. «...Задумана была поэма, — вспоминает Суворин, — как нам известно, в широких размерах: Тарас должен был пробиться сквозь тьму препятствий, побывать во всех углах Руси, падать и подниматься и выйти все-таки из борьбы победителем!» [2]

Попытка создания народной поэмы без опоры на широко охваченную жизнь народа, на эстетические основы народного творчества не могла оказаться удачной.

Может быть, ощущение известной бесперспективности и заставило Никитина так быстро умертвить своего героя. Тем не менее поиски Никитина в жанре поэмы были показательны и симптоматичны для развития русской литературы в целом, что было убедительно и довольно скоро доказано Некрасовым.

Особое, совершенно необычное место занимают в демократической поэзии своего времени стихи поэтов-крестьян. М. Горький вспоминает, что профессор Гарвардского университета Вильям Джемс недоуменно спрашивал: «Правда ли, что в России есть поэты, вышедшие непосредственно из народа, сложившиеся вне влияния школы? Это явление непонятно мне. Как может возникнуть стремление писать стихи у человека столь низкой культурной среды, живущего под давлением таких невыносимых социальных и политических условий? Я по-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 141.
[2] «Вестник Европы», кн. VIII, 1869, стр. 898.

нимаю в России анархиста, даже разбойника, но лирический поэт-крестьянин — это для меня загадка. Я мало знаю русскую литературу, но все, что знаю, русских рисует изумительно, бешено талантливыми людьми»[1].

60—70-е годы, эпоха, когда все переворотилось, действительно, вызвали к жизни многих поэтов из крестьянской среды. Рост самосознания народа, о котором писал В. И. Ленин, проявился и в стремлении войти в литературу, овладеть литературой и заявить себя в ней. Жизненные и творческие судьбы и тех, кто вошел в литературу, и тех, кто забыт ею, и тех, кто в нее так и не попал, сложны и драматичны, как драматична и сложна оказалась судьба народа, их выславшего.

«Опять самородок и опять — неудачник! — читаем в «Дневнике» В. Г. Короленко. — Господи, сколько этих бедных русских самородков и как они несчастны! Пока я читал его стихи, он страстным, каким-то жгучим взглядом впился в мое лицо... Да, — трагическая судьба!»[2] Действительно, судьбы этих людей, даже не оставшихся безвестными, оказались труднейшими. Такова судьба И. З. Сурикова, по единодушному признанию критики, талантливейшего из поэтов-самоучек. Рождение в крепостной деревне, затем переезд в город и жизнь в темной купеческо-мещанской среде. Постоянная борьба за насущный кусок хлеба. Мелкая торговлишка углем и железным товаром. Невыносимые условия жизни в семье. Была и нищета, и попытка самоубийства. Рано началась чахотка, а когда поэту было всего 39 лет от роду, пришла смерть. И вместе с этим растущая литературная известность: стихи в популярных журналах, собственные поэтические сборники, вступление в «Общество любителей российской словесности» по предложению Ф. Миллера и Ф. Буслаева, поддержанное самим Львом Толстым, наконец, самоотверженная попытка сколотить коллектив писателей из народа.

Другой поэт-самоучка — Спиридон Дмитриевич Дрожжин был всего на 7 лет моложе Сурикова, но умер

---

[1] М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 136. Далее ссылки даются на это издание.

[2] В. Г. Короленко. Дневник, т. 1. ГИЗ Украины, 1925, стр. 217.

только в 1930 году. Однако длившаяся в два раза дольше жизнь принесла лишь вдвое больше лишений и нужды. Очень бедная крестьянская семья в детстве. Дрожжин рано сталкивается с нищетой и грязью городской петербургской жизни. Мальчик в гостинице, половой, лакей, приказчик — таков послужной список Дрожжина, жившего в Петербурге, в Ташкенте, в Харькове. Затем возвращение в деревню и постоянный тяжелый крестьянский труд в родном тверском селе. Такие же, как и у Сурикова, семейные неурядицы с отцом и родственниками. И вместе с тем постоянный литературный труд, книжка за книжкой, признание со стороны многих видных литераторов и критиков, наконец, присуждение Российской Академией наук Пушкинской премии.

Истоки противоречивости и драматизма многих поэтов-самоучек исследователи и критики часто склонны видеть только в драматизме жизненных обстоятельств. Однако непосредственный биографический подход вряд ли многое объясняет в творчестве поэта. Жизнь Кольцова была подлинно трагической, даже в сравнении с жизнью Сурикова, но сколько радостных, светлых песен пропел Кольцов. Видимо, причины лежат глубже.

Прежде всего отметим, что профессор В. Джемс, слова которого приведены выше, не прав, говоря о том, что поэты, вышедшие из народа, сложились вне влияния школы. Именно потому, что они входят в литературу, покидают ту сферу, в которой совершается и которой ограничивается устное народное творчество, они не могут не вставать в определенные отношения к литературной школе (или к литературным школам). Более того, они стремятся к ней. Литературное образование, или, вернее, самообразование, совершалось урывками, в немолодом возрасте, подчас случайно. И, конечно, путем крайнего самоотвержения. Но замечательная особенность их — прямо-таки истовое отношение к книге, целомудреннейший выбор писателей и произведений. С каким презрением говорит поэт-крестьянин Дрожжин о якобы «народных» книжках в приветствии Сытину: «Он... вместе с книгоиздательской фирмой «Посредник» стал давать на книжный рынок вытесняющую разных «Еруслановы» и «Битв с кабардинца-

ми» книгу народу, сеющую в его тайник души все «Доброе, разумное и вечное» [1]. Читательские интересы молодого Дрожжина удовлетворяют самый строгий и изысканный вкус: «Ну, вот, слава Богу, купил и 12-й том Белинского! Я теперь миллионер!.. Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Белинский, Никитин, Шевченко, Некрасов, Шиллер, Гейне, Беранже и много других, — это все мое! А я еще, безумный, говорю, что я несчастлив!» [2]

И, конечно, поэты из народа, писавшие о народе и для народа, прежде всего обращались к тем, кто уже сказал о народе и по-народному, искали учителей и помощников в Никитине, Кольцове, Некрасове. Об этих поэтах они больше всего думают, пишут, говорят. Отношения, в которых оказываются к Некрасову самоучки, довольно сложны. Они не ограничиваются выражением любви и уважения и не сводятся к непосредственному влиянию поэзии Некрасова, хотя следов такого влияния немало. Как мы уже сказали, положение писателей-самоучек в литературе оказывалось очень сложным. Условия и время приобщения их к литературе были таковы, что всерьез не приходилось говорить о равноправном соперничестве с большой литературой. Но ведь вошел же Кольцов в русскую большую литературу вместе с Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым и назвал его Белинский «гениальным талантом». Только ли в том причина, что через 20 лет после его смерти уже не родилось гения, или в том, что эти поэты не получили вовремя образования. Думается, что дело в основе, на которой вырастает творчество Кольцова и позднейших поэтов, в самом типе народного сознания на разных этапах истории, в судьбах самого народного творчества, питавшего их поэзию. Народное творчество во второй половине и особенно в конце XIX века переживает сложную историю. Разрушается многое старое, рождается что-то новое. Эстетические

---

[1] С. Д. Дрожжин. Автобиография с приложением избранных стихотворений. М., «Девятое января», 1923, стр. 57. Далее ссылки даются на это издание.

[2] Жизнь поэта-крестьянина С. Д. Дрожжина (1848—1914), описанная им самим, и избранные стихотворения. М., издание «Юной России», 1915, стр. 53.

основы народного творчества, подчиняясь общему движению жизни, становятся более зыбкими и подвижными. Разрушающиеся и уходящие в прошлое эстетические формы далеко не всегда заменяются равноценными новыми. Целомудренность и цельность многих из них сменяется, вытесняется дробностью и эклектизмом. Деревня шла в капиталистический город, а капитализм шел в деревню. Столкновения были драматичными для деревни и для старых патриархальных форм, которыми она жила. Когда Маркс писал, что мануфактурный (т. е. капиталистический) способ производства поражает человека в самой его жизненной основе, то имел в виду уничтожение человека в его собственно человеческих, т. е. творческих возможностях, в его творческом потенциале.

Казалось, внезапно обрушившийся на страну русский капитализм, грабил деревню, уничтожал, калечил духовную жизнь народа, его творчество, его поэзию. Эстетические основы кольцовского творчества были цельны и тверды. Эстетические основы поэзии Сурикова и некоторых других крестьянских поэтов-самоучек как бы постоянно уходили из-под ног, лишались определенности, точности, оказывались подчас беззащитными. Положение поэтов, выходящих в ту пору из народа, становилось трагичным. Жизнь, вызвавшая их, поселившая стремление к самостоятельности, каждую минуту рождала сомнения в такой самостоятельности и пыталась лишить ее. Говоря об отношении поэтов из народа к некрасовской поэзии, нужно иметь в виду, что оно в большей мере отличалось от отношения к ней других поэтов-демократов. Это был взгляд на писавшего о народе поэта как бы глазами самого народа. Отношения разных поэтов из народа к Некрасову были неодинаковы и подчас непросты.

Прежде всего, это была любовь к поэту как ответ на его любовь к народу. Особенно крепка и неизменна эта любовь у Дрожжина. Дрожжин вспоминает, как он был потрясен смертью Некрасова: «Мы лишились выразителя наших дум — Николая Алексеевича Некрасова. Он умер во вторник, 27 декабря, в 8 часов 50 минут вечера, о чем я мог узнать только вчера из газет. Пораженный в самое сердце скорбью, ходил я все

время из угла в угол по магазину, произнося вслух его «Последние песни» [1].

Любопытно, что Дрожжин воспринял некрасовскую поэзию как обращенную непосредственно к себе. Вот как пишет А. Попов о своей встрече с Дрожжиным, к тому времени уже старым человеком. «Спиридон Дмитриевич встретил меня очень приветливо. В поэте с большой силой заговорила старая неумирающая любовь к Некрасову, которая вылилась в необыкновенное выступление, занявшее весь вечер до поздней ночи. Дрожжин с волнением говорил о великом русском поэте, читал наизусть его стихи, а в заключение пропел на свой мотив стихотворение Некрасова «Праздник жизни — молодости годы». Пел он с душой, выразительно подчеркивая наиболее важные, по его мнению, слова. Конец вышел потрясающим. Я чувствовал, что некрасовскими словами Дрожжин пел о самом себе, о своей дореволюционной жизни...

Будучи молодым, Спиридон Дмитриевич сильно хотел увидеть Некрасова и поговорить с ним, но эта мечта не осуществилась. Из некрасовского сборника «Последние песни» Дрожжин понял, что Некрасов умирает в невыразимых физических мучениях и с тягостной мыслью, будто его «песня» не дошла до народа. Последнего Дрожжин не мог оставить без ответа. Именно как крестьянин, начинающий поэт из народа, он послал умирающему свои стихи, в которых назвал его «любимцем народным», звал «восстать от скорбного ложа» к «родине милой» и подписался: «Крестьянин Спиридон Дрожжин». Только в 1914 году из книги В. Евгеньева Спиридон Дмитриевич Дрожжин узнал, что Некрасов получил стихотворение и хранил его...» [2] Вот это стихотворение.

Н. А. НЕКРАСОВУ

(По прочтении его «Последних песен»)

Нет, ты не «Последние песни» нам спел,
Певец наш, поборник народный,
И рано болящей душой усмотрел
Злой призрак могилы холодной!

---

[1] С. Д. Дрожжин, стр. 21.

[2] А. Попов. Народный поэт. — В сб.: «Памяти С. Д. Дрожжина». Калинин, Облиздат, 1951, стр. 47—48.

Пусть терны язвили тебя на пути
И мучили с страшною силой,
Но с горечью в песнях последних «прости»
Не скажешь ты родине милой.
Восстань же от скорбного ложа, опять
Пусть песня твоя раздается
С любовью к народу, и родина-мать
На каждый твой вздох отзовется [1].

Что касается непосредственного влияния поэзии Некрасова на поэзию Дрожжина, то здесь нельзя ограничиться общими заключениями вроде следующих: оба писали о народе, у обоих находим общую тематику, оба обращались к народному творчеству и т. д. Хотя в общем виде такие заключения справедливы, они не раскрывают своеобразия каждого из поэтов.

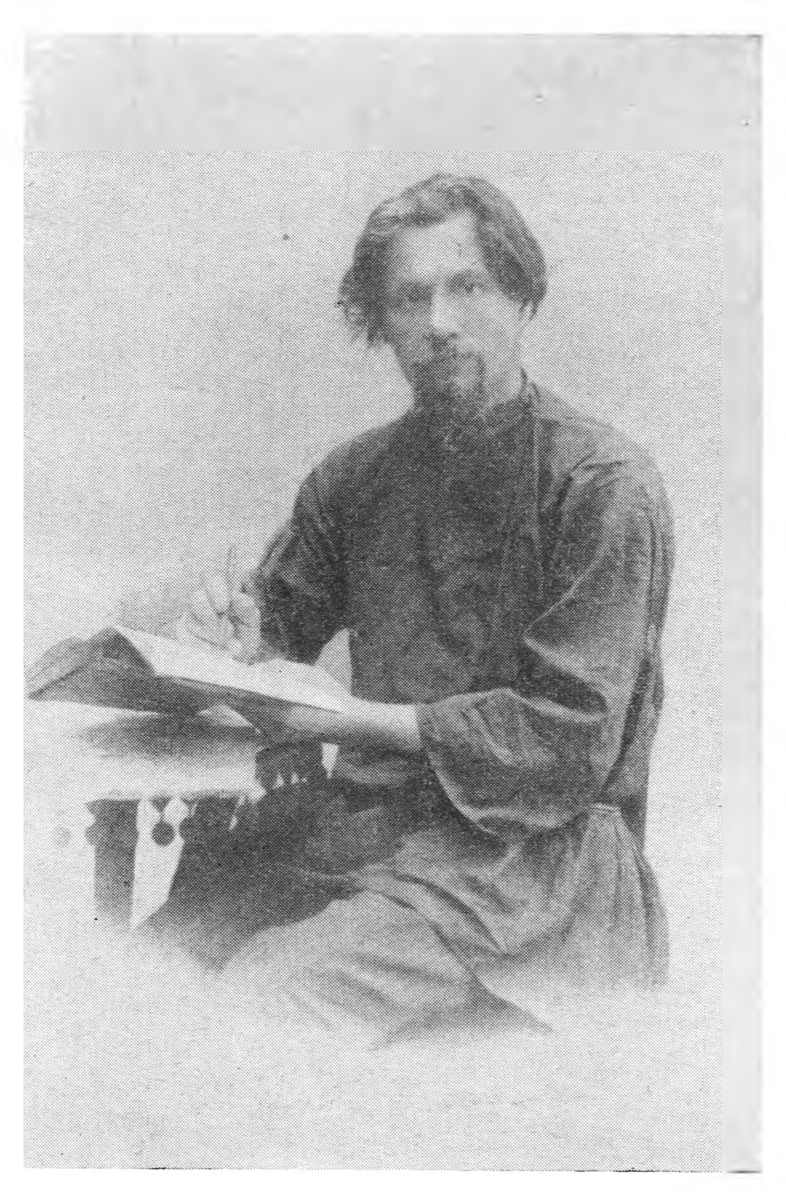
Любопытно, что влияние Некрасова на Дрожжина проявилось как раз не в стихах о народе. У Дрожжина почти нет стихов о народе в некрасовском духе, а те немногие, которые навеяны Некрасовым, слабы. И дело даже не в том, что стихи эти откровенно подражательны. Такова поэма «Привал на Волге». Хотя поэма написана на тему репинских «Бурлаков», о картине Репина Дрожжин рассказал некрасовским стихом. Его стихи очень напоминают некрасовское «На Волге». У Дрожжина, как и у Некрасова, рассказ ведется в форме детских воспоминаний, иногда приобретая характер прямого заимствования:

ДРОЖЖИН

Окончив песню, бурлаки
Песчаным берегом реки
Идут и говорят:
— Эх, бог привел бы как-нибудь
Скорей до Твери дотянуть
И воротиться бы назад
Домой примерно к Покрову!
— Нет, братцы, не доплыву
Теперь до Твери. Видно, мне
Не на родимой стороне
Придется голову сложить.
К привалу только бы доплыть
И там остаться навсегда.
Эх ты, проклятая нужда! (стр. 253—254)

---

[1] С. Д. Дрожжин. Стихотворения. Л., 1949. «Советский писатель», стр. 48 («Библиотека поэта». Малая серия).



С. Д. Дрожжин. Фотография Д. С. Здобнова. 1900.

НЕКРАСОВ

...Устали бурлаки,
Котел с расшивы принесли,
Уселись, развели костер
И меж собою повели
Неторопливый разговор.
«Когда-то в Нижний попадем? —
Один сказал. — Когда б попасть
Хоть на Илью...» — «Авось придем, —
Другой, с болезненным лицом,
Ему ответил. — Эх, напасть!
Когда бы зажило плечо,
Тянул бы лямку, как медведь,
А как бы к утру умереть —
Так лучше было бы еще...»

Рассказ одного из бурлаков в поэме Дрожжина очень близок некрасовскому «Огороднику», если не по сюжету, то по манере повествования:

НЕКРАСОВ

Много с ней скоротал невозвратных ночей
Огородник лихой... В ясны очи глядел,
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,
Целовал-миловал, песни волжские пел.

ДРОЖЖИН

С этих пор много с ней скоротал я ночей
От вечерней до утренней зорюшки,
Не спуская с лица молодецких очей,
Нагулялся с красавицей вволюшку,
Целовал, миловал, мало горюшка знал. (стр. 255)

Но дело не только в том, что стихи откровенно подражательны. Поэзия Дрожжина не схватывает существа изображения народа в некрасовской поэзии. Она довольно эклектично соединяет очень разные мотивы: Волги и бурлаков, реально разработанных, и огородника, довольно условного. Впрочем, таких некрасовских мотивов у Дрожжина в стихах о народе и в песнях не так уж много. Дрожжин здесь оказался способен сказать свое, пусть скромное, но чистое и искреннее слово. Непосредственно Дрожжина захватила, как это ни странно на первый взгляд, иная стихия некрасовского творчества — гражданская и, мы бы сказали, — просветительская. Как уже отмечалось, самую некрасовскую поэзию он воспринимал как к себе,

человеку из народа, обращенную. Некрасов видел и будил в нем человека. Вот за что Дрожжин любил Некрасова. И свою задачу, даже миссию, видел в таком же пробуждении сознания народа. И уже у него, у Дрожжина, просят совета, как жить: «...Хочу просить у Вас совета, — пишет крестьянин из Вятской губернии, — как мне жить. Я крестьянский сын, вырос в бедности, окончил только начальное училище... Хочу подготовиться на должность начального учителя... Согласны ли Вы с учением Л. Н. Толстого и Августа Бебеля?.. Если имеются в отдельности Ваши стихи, то вышлите для утоления моей наболевшей души Вашими песнями» [1].

Именно просветительским пафосом оказывается близок Дрожжину Белинский. «Белинский — это наш великий и всеобщий учитель, на котором будет еще воспитываться юношество многих и многих поколений» [2].

Свою музу Дрожжин часто называет по-некрасовски — крестьянкой, это некрасовская муза:

Подруга старая в мой дом
Вошла с задумчивым лицом
И, с прежней лаской на грудь
Склонясь, сказала: «Не забудь,
Что я все та же, как была
Когда-то много лет назад.
Взгляни на мой простой наряд,
Взгляни в лицо, — я не могла
Перемениться, и все та
Во мне душа и красота
Простой крестьянки...

...Доверься мне, пойдем опять
Во все приюты нищеты,
Чтоб вместе горе горевать;
Пойдем к родным твоим полям —
Туда, где нет конца трудам,
В заводы пыльных городов,
В подвалы, в стены чердаков,
В остроги мрачные пойдем
И новой песнею своей
Всех обездоленных людей
Мы к лучшей жизни призовем» [3].

---

[1] С. Д. Дрожжин, стр. 47.

[2] Жизнь поэта-крестьянина С. Д. Дрожжина (1848—1914), описанная им самим, и избранные стихотворения. М., издание «Юной России», 1915, стр. 53.

[3] С. Д. Дрожжин, стр. 83.

Правда, муза самого Дрожжина не пошла ни в подвалы, ни в остроги (здесь он, скорее, говорит о некрасовской музе), она осталась на родных полях, но образ музы в этом стихе, конечно, некрасовский. Некрасовские мотивы появляются у Дрожжина везде, где он говорит о борьбе, негодует против зла, бросает призывы к новой жизни:

Честным порывам дай волю свободную,
Начатый труд довершай
И за счастливую долю народную
Жизнь всю до капли отдай.
Теплой любви, векового признания
В сердце своем не гаси
Чудною силою, светочем знания
Будь на Руси. (стр. 62)

Здесь и мотивы любимой Дрожжиным «Песни Еремушке» и песен из «Кому на Руси жить хорошо».

Связь с некрасовской поэзией совершенно точно почувствовал, хотя и отрицательно оценил, К. Р. (великий князь Константин Романов), рецензировавший дрожжинское творчество: «Смысл стихотворения (имеется в виду стихотворение «Накануне». — *Н. С.*) неясен и туманен. Упоминание о *вещем* поэте порождает вопрос, кого имел в виду автор? Не Некрасова ли? Но ни про него, ни про другого какого-либо поэта нельзя сказать, что лишь он умолк, как вновь воцарился открытый разврат. В конце пьесы я вижу просто набор слов: тут и вновь торжествующий дряхлый мир, и гробовые тени, и живые люди, и заря просвещенья, и разбитые звенья какой-то последней цепи, и свободный народ. Эти жупельные слова, в связи с заглавием пьесы, наталкивают на догадку, что автор тенденциозно впадает в гражданскую скорбь» [1].

К. Р. склонен был бы противопоставить большинство стихов Дрожжина его гражданским стихам. Но между гражданскими стихами и остальной лирикой Дрожжина существует тесная связь. Конечно, в своих гражданских стихах Дрожжин наиболее подражателен, и перед лицом могучей некрасовской традиции эти стихи не могли быть иными. Это понял еще Суриков, советуя одному из поэтов-самоучек «не вдаваться в

[1] К. Р. Критические опыты. Пг., 1915, стр. 353.

гражданские мотивы; для этого есть писатели, которые больше нашего с ним развиты, у них эти песни лучше выходят: у нас же в песнях подобного рода будут слова, слова и слова... Да в наших песнях эти слова и смешны и не свойственны нашей простой натуре» [1]. Эти слова любопытны как ощущение пределов своей самостоятельности в поэзии, но в то же время они далеко не абсолютно справедливы.

Гражданские стихи Дрожжина — свидетельство отклика, который рождала в его сердце некрасовская поэзия, человеческого осознания себя, нашедшего самостоятельное выражение уже в песнях Дрожжина и в стихах о народной жизни, труде, быте, любви. Дрожжин сказал о своей музе некрасовскими стихами, но сама его муза говорила уже стихами дрожжинскими. Вот почему В. Г. Короленко, чуткий и тонкий литературный критик, сказал в статье «Юбилей поэта-крестьянина»: «У него есть кое-что *свое,* что, независимо от размеров дарования, дает право на внимание и к его личности, и к его песне. Он чувствует деревню, и если порой у него попадаются стихи в заигранном, так сказать, стильно народном тоне, вроде: «скучно, грустно жить на свете молодцу, провела нужда морщины по лицу, кудри черные покрыла сединой, разлучила красну девицу со мной», то есть и такие, где проглядывает уже не условное, а настоящее чутье родной русской деревенской природы:

По дороге вьюга снежная
Крутит, пылью рассыпается,
На леса, поля безбрежные
Словно туча надвигается
И летит путем дорогою
Над деревнею убогою.

В этом есть движение и жизнь. Так и видишь убогую русскую деревушку, притаившуюся под суровой непогодой, и слышишь властный гул снежного урагана. Или когда поэт говорит:

Судьба забросила меня
В далекий край.
Прощай, о родина моя,
Навек прощай!

---

[1] «Детский отдых», 1904, № 5, стр. 12.

Прощай, деревня, с красотой
Твоих долин,
Без друга я в земле чужой
Умру один,

то в этих простых словах опять слышно живое чувство настоящей любви к этой бедной деревне, то чувство, которое поэт подтвердил всею своей жизнью.

Дрожжин не пылающий маяк, освещающий... большие пространства. Но есть у него временами та скромная, тихая прелесть, которая привлекает сочувствием взгляд к огоньку, мерцающему в темноте из-под нахлобученной снегом деревенской избушки» [1].

Это свое у Дрожжина идет более всего от непосредственной связи с народной жизнью, с народным творчеством. Во многих стихах Дрожжин скромный, но органичный поэт. Недаром о себе он говорил: «...я не стихотворец, а песенник. И хочу приблизить свою поэзию к поэзии народной песни» [2]. И произведения свои Дрожжин сначала пел «на голос», а потом записывал. Он не от литературы шел к фольклору, как это было, например, у Никитина, но нельзя сказать, чтобы он пришел от фольклора к литературе. Фольклорное начало остается в стихах Дрожжина часто в своей естественности, непосредственности. Правда, освоение народной поэзии сопровождалось сознательным изучением, штудированием ее. По свидетельству Л. Ильина [3], до войны (до конца 1941 г.) в музее Дрожжина сохранялась тетрадь с библиографическими записями, где были и А. Афанасьев, и П. Рыбников, и В. Даль, и П. Киреевский, и братья Гримм, и сборники белорусского и украинского фольклора. Многое Дрожжин записывал сам, особенно лирические, любовные песни.

Тот же Л. Ильин отмечает особенность записей Дрожжина, которая нам кажется примечательной. Записи эти неравноценны, так как Дрожжин записывал все бытовавшие песни, с которыми встречался.

[1] В. Г. Короленко. Юбилей поэта-крестьянина, — статья, опубликованная в газете «Полтавский день» 15 декабря 1913 года. Цит. по публикации Е. Балабановича в сб. «Памяти С. Д. Дрожжина», стр. 88.

[2] Сб. «Памяти С. Д. Дрожжина». Калинин, Облиздат, 1951, стр. 31.

[3] Л. Ильин. Дрожжин и устная поэзия. «Литературный альманах», кн. 1. Калинин, Облиздат, 1947.

В отношении к народной песне и в поэзии Дрожжина, в сущности, действует тот же принцип, что и в его фольклорных записях. Дрожжин далек от того, чтобы подвергать материал народной поэзии решительной творческой обработке, подобно тому как это сделано у Некрасова, например, или даже у Никитина. Он не только пишет о народе и для народа, но, в общем, и остается на уровне восприятия крестьянина. Это и сознательный творческий принцип его: «Мои песни должны быть понятны каждому крестьянину. В особенности крестьянке» [1]. Песни Дрожжина — это уже и не могучая песня Кольцова, и не сложная литературная песня Некрасова. Она, подобно поэзии Кольцова, цельна, но в ней нет кольцовской силы и глубины. Простота становится подчас простоватостью. Его поэзия как бы останавливается перед сложными или сильными движениями души. В этом смысле особенно интересна «Смерть коня-пахаря». Простой, безыскусный рассказ о пахаре и его лошади завершен. Далее нужно сказать о горе мужика. Первое же слово подсказывается традицией, традицией ли высокой поэзии или романса, но во всяком случае оно приходит не из жизни, которая описана. Это слово — «безумно».

Мужик стал безумно рыдать,
Разводя безнадежно руками. (стр. 49)

Как странно, казалось бы, совмещено здесь действительно мужицкое бытовое «разводя безнадежно руками» с «безумным» рыданием. И эта неспособность ни сказать о горе со стороны, аналитически представляя его, как иногда делает Некрасов, ни слиться с горем в отчаянном рыдании или песне, как это делал Кольцов, ощущается самим поэтом. Он останавливается перед тем, чтобы сказать о горе, отказывается говорить и тоже как бы разводит руками:

Дальше горе его ни пером описать
И не высказать больше словами.

Правда, в этом отказе от слов есть своя сила, даже целомудренность, но отчетливы также бессилие, ограниченность, на которые мы указали.

---

[1] С. Д. Дрожжин. Песни труда и свободы. М., изд. «Девятое января», 1923, стр. 4.

Прекрасные пояснения стихам Дрожжина дают его дневник и автобиография. Здесь та же цельность взгляда на мир, простое описание фактов с эмоциональными оценками при совершенном отсутствии того, что можно назвать умозрительным элементом, стремлением или даже попытками анализа. Не потому ли так хороши некоторые стихотворения Дрожжина, входившие во многие русские хрестоматии и сборники для детей («Дедушка, сам домовой», например). Цельность и непосредственность его стихов объясняются цельностью, что еще сохранилась в устной народной поэзии, но уже только в мере, достаточной, чтобы питать лишь скромный талант, каким был талант Дрожжина. Видимо, она привлекала к нему внимание сложного европейского поэта Рильке, который даже переводил стихи Дрожжина. В «Пражском вестнике» за апрель 1900 года Рильке напечатал переводы дрожжинских стихов «Прими меня, сторонушка родная» и «В родной деревне» («Все тот же синий лес, все тот же косогор»). В том же 1900 году состоялась встреча поэтов. Рильке с сестрой приехал к Дрожжину в гости. На прощание Рильке написал в альбом Дрожжину: «Я говорил Вам не один раз, что ваши стихотворения я очень *чрезвычайно люблю.* И теперь еще больше понимаю и люблю их, когда я увидел родину ваших песен, вашу деревню и жизнь вашу в ней»[1]. Вскоре после этого знакомая Дрожжина — писательница С. Н. Шиль (псевдоним Сергей Орловский) сообщала Дрожжину: «И госпожа Андреас, и Райнер Рильке очарованы вашей добротой и прелестью сельской жизни; оба они склонны немного идеализировать нашу русскую действительность»[2].

Переписка между Рильке и Дрожжиным не была продолжительной, но на знаменательные слова Рильке, обращенные к русскому поэту, хочется указать. 29 декабря 1900 года Рильке писал Дрожжину из Берлина: «О себе могу вам только сказать, что я работаю много и все занимаюсь русскими предметами, изучаю жизнь русских художников и читаю Достоевского, Гаршина

---

[1] Современный германский поэт Райнер Рильке (Из записок и воспоминаний С. Д. Дрожжина). «Путь», 1913, № 12, стр. 32.

[2] Там же, стр. 33.

и пр. Теперь я постараюсь писать что-то об А. А. Иванове, который, мне кажется, самый важнейший человек и художник — пророк России»[1]. Как видим, речь идет не просто о поэтических интересах и человеческих симпатиях, но о том, что Дрожжин привлекал большого европейского поэта в его сложных духовных исканиях.

Таким образом, Дрожжин занял свое место в истории русской поэзии. Оно в большей мере определено влиянием поэзии Некрасова и поэтов некрасовского направления, но выходит за его рамки и вносит в направление русской поэзии, которое мы называем некрасовским, свой вклад.

Иным, более сложным и более противоречивым оказывалось отношение к поэзии Некрасова другого поэта, самого талантливого среди крестьянских поэтов-самоучек — И. З. Сурикова. У него не только нет апологетики некрасовской поэзии, как у Дрожжина, но есть настороженность, подчас почти враждебность. Один из близких Сурикову поэтов-самоучек, С. Я. Дерунов, пишет в автобиографии: «В то время (1872 год. — *Н. С.*) буквально гремела по всей грамотной России поэзия Н. А. Некрасова. Я восхищался некрасовской музой, которую считал оригинальной, хотя и однообразной, и высказал свой восторг моим друзьям.

— Я не могу так восторгаться Некрасовым, как вы, — возразил на это Суриков, — потому что в его музе ничего нет поэтического. Это сухая проза, притом односторонняя и ординарная. Она не уносит нас в обширный мир поэзии и не дает силы, окрыляющей человека»[2].

Подчас можно слышать мнение, что причина такой оценки заключается в том, что Сурикову остался чужд революционный дух поэзии Некрасова. Конечно, Сурикова нельзя назвать революционером, однако, поклонником революционной поэзии Шевченко, например, он был восторженным. Вообще Шевченко оказал на Сурикова громадное влияние. Суриков переводил стихи

[1] Современный германский поэт Райнер Рильке (Из записок и воспоминаний С. Д. Дрожжина). «Путь», 1913, № 12, стр. 34.

[2] А. И. Яцимирский. И. З. Суриков (1841—1880) в семье своих литературных преемников. «Русская старина», 1905, № 4, стр. 94—95.

великого кобзаря, мотивы и образы поэзии Шевченко нередко очень органично входили в его поэзию. Таким образом, Суриков, видимо, чужд не столько революционности Некрасова в социально-политическом плане, сколько его революционности в плане эстетическом. Сурикову с его обвинениями Некрасова в прозаичности и ординарности осталась чужда одна из важнейших сторон того переворота в русской поэзии, который совершился с приходом Некрасова. Мы не знаем, насколько точно Дерунов передал слова Сурикова о Некрасове, и даже было ли именно так сказано, но многое в содержании поэзии Сурикова довольно точно соответствует этому высказыванию. И все же общий характер творчества Сурикова позволяет включать поэта в русло того направления, которое определено Некрасовым. Уже тогдашняя критика это чувствовала. «Муза его, — писал критик В. Марков, — сильно страдает однообразием; она почти всегда печальна, уныла, погружена в тоску; на ней, одновременно с освежающим влиянием Кольцова, заметно отразилось угрюмое настроение, главным выразителем которого был г. Некрасов, долго игравший, впрочем, по праву, роль корифея нашей поэзии» [1].

Жизнь народа, деревни, крестьянства — определила основную тематику поэзии Сурикова. *«Любовь ко всем страждущим и угнетенным»,* — так сам Суриков называл «задушевную мысль» своей поэзии в письме Барышеву от 5 июня 1875 года. Поэзия народа оказывалась той эстетической основой, на которой вырастала поэзия поэта-самоучки. Влияния поэтов некрасовской школы на его творчество были и разными и сильными. Никитин навсегда остался одним из самых любимых поэтов Сурикова, а мотивы никитинских стихов переходят из одного его стихотворения в другое: образы стихотворения Никитина «Утро» мы находим у Сурикова и в стихах «Утро в деревне», и в стихотворении «Засветилась вдали, занялася заря», и в «Косарях». Даже внешне выход Сурикова в литературу оказался связанным с одобрением и поддержкой, которые он получил от поэта-некрасовца Плещеева. Однако отношение к поэ-

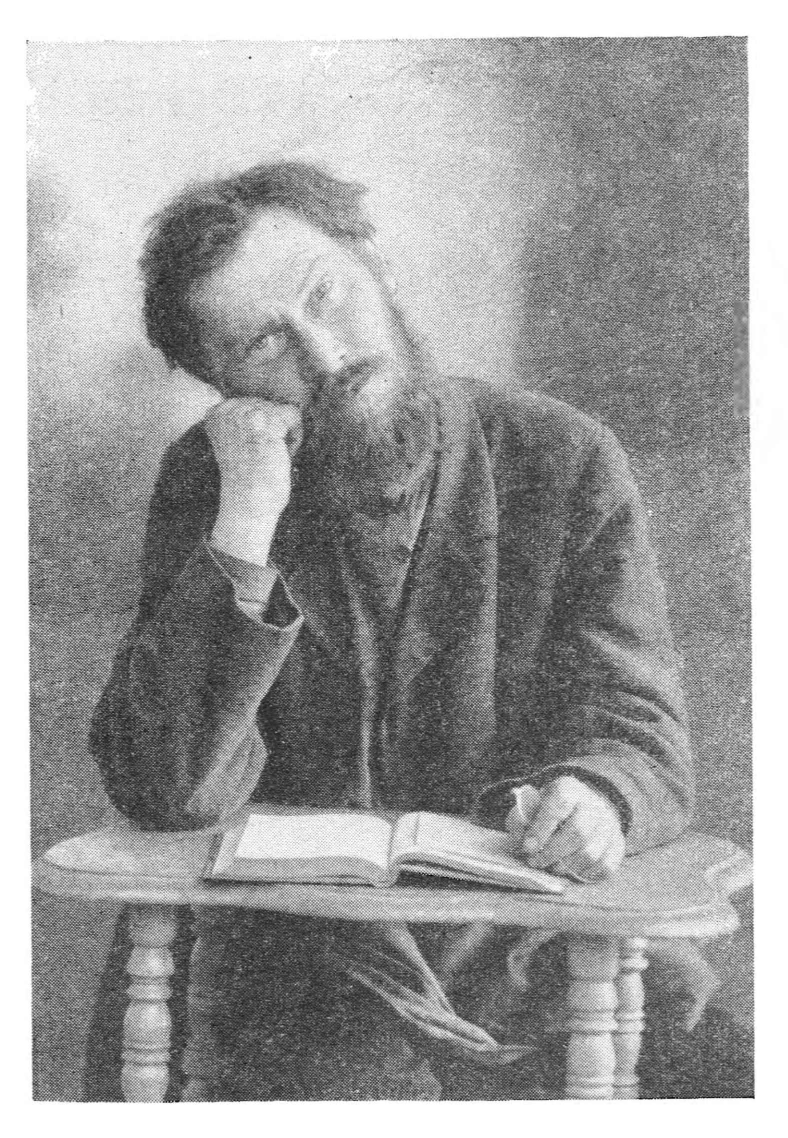
---

[1] В. Марков. Навстречу. Очерки и стихотворения. СПб., 1878, стр. 233.

зии самого Некрасова, как мы уже сказали, у Сурикова сложно, хотя в его стихах мы находим следы прямого влияния великого поэта-демократа.

Творческая и жизненная судьба Сурикова драматична. Творчество Сурикова-поэта связано с деревней, с устным народным творчеством. В его поэзии, особенно в песнях, коллективное начало народной поэзии проявляется очень сильно. В песнях «Эх ты доля, эх ты доля...», «Сиротой я росла», «Что стоишь, качаясь» выражено общее чувство народной жизни, ни с кем персонально не связанное, ни за кем индивидуально не закрепленное. Не случайно народ так быстро подхватывал многие песни Сурикова. Фольклоризируясь, они становились подлинно народными, когда забывалось самое имя автора. В этом смысле поэзия Сурикова более всего напоминает поэзию Кольцова. Однако есть и громадная разница, которую ощущал уже сам Суриков. «Меня немало удивляют некоторые рецензенты: они непременно хотят видеть во мне Кольцова. Хоть мы и самоучки, но мы оба разные; при разных условиях пришлось нам жить, чахнуть, да я и не думал никогда быть Кольцовым и тянуться за ним: я хотел быть просто Суриковым, хотя лыком шитым, но быть самим собою»[1]. Здесь не только понятное желание автора заявить свою самостоятельность. «Время Кольцова прошло», — пишет Суриков. И Кольцов, и Суриков опираются непосредственно на фольклор. Но, как говорилось выше, само народное сознание, в нем реализовавшееся, не было неизменным. Да и отношения к народной жизни, в которые становились поэты, были разными. Суриков, в сущности, не так уж хорошо знал жизнь народа, непосредственно с жизнью крестьянства, деревни он почти не сталкивался. Поэтому его изображение тягот народной жизни носит характер и довольно общий, и в то же время односторонний. «Однообразие этой жизни, — писал критик журнала «Дело» в восьмом номере за 1875 год, — и является главным камнем преткновения для поэтов-самоучек. Бедность крестьянина, выдача девушки замуж за немилого, притеснения мачехи или мужниной родни, тоскливое недовольство своей долей, мучительные, но смутные и

[1] «Образование», 1905, № 4, стр. 48—49.



И. З. Суриков. Фотография Сахновского. 1907.

бесплодные порывы развернуть свои силы и найти, «где лучше», жалобы на подневольное житье батрака — вот почти все, что встречается в песнях этих поэтов. Только просматривая их произведения, вы убедитесь вполне в убийственной и грустной неподвижности бытовой жизни нашего народа и в узкости его интересов, его кругозора, его целей»[1]. Однако здесь не столько поэзия Сурикова объясняется особенностями народной жизни и народного быта, сколько сама народная жизнь и быт охарактеризованы на основе стихов Сурикова. Русская литература вообще, и поэзия Некрасова в частности, уже успешно опровергла такое одностороннее представление о народной жизни. Иное дело, что только эта охарактеризованная критиком сторона жизни народа и его творчества оказалась доступна Сурикову и органично слилась с особенностями его личной судьбы и творчества, становясь стихами большой искренности и задушевности. Таковы песни «В зеленом саду соловушка», «Сиротой я росла», «Голова ли ты, головушка». Собственно, трезвый аналитический взгляд на деревню, принесенный поэзией Некрасова, оказался чужд Сурикову. Аналитичность, отличающая поэзию Некрасова, и, хотя и в меньшей степени, Никитина, недоступна, более того, враждебна Сурикову. Даже когда он пишет о горе-несчастье деревенской жизни, он предпочитает остаться в эстетически найденных народной поэзией формах, которым чужд дух анализа.

Вместе с тем деревня выступает в стихах Сурикова и в ином качестве. Она прибежище для больной и измученной души поэта, поэтому она предмет теплых воспоминаний, любования, даже идеализации. Сравнительно плохое знание деревни давало возможность сделать и это. Правда, поэт не идет на прямую фальшь и светлые стороны деревенской жизни для него более всего и прежде всего связаны с природой. Это в стихотворениях «За городом», «Весна», «В ночном», «Летом». В автобиографии С. Дерунова читаем о таком разговоре его с Суриковым.

«— Ты попробовал бы написать рассказ из народного быта, — говорю я.

---

[1] «Дело», 1875, № 8, стр. 300.

— Был такой случай, но теперь это невозможно. Прежде всего я мало знаю этот быт. В деревне я бываю редко, и житье-бытье мужиков-родичей как-то далеко от меня, чтобы изображать его реально. Если в стихах и не грешно иногда прикрасить, то в прозе во всяком случае мне придется быть правдивым» [1].

Поэзия Сурикова возникала на перепутьях: старого и нового, деревни и города, литературы и фольклора. Суриков как поэт был талантливее и глубже Дрожжина. И поэтому он острее выразил драматический характер этих перепутий и драматическую судьбу тех эстетических основ, на которых вырастала его поэзия. «Почва для поэтических произведений в настоящее время скудна», — пишет Суриков.

Некрасовская поэзия непосредственно повлияла на Сурикова той стороной, в которой наименее проявились открытое чувство социальности, трезвый анализ и т. п. Ему в основном импонируют, видимо, лишь синтетические некрасовские произведения, созданные на основе образов народной поэзии. Так, поэма Некрасова «Мороз, Красный нос» отозвалась в творчестве Сурикова стихотворением «Мороз». Конечно, то, что было у Некрасова поэмой в подлинном смысле по глубине философско-нравственного содержания, по высокости и драматизму судеб людей из народа, у Сурикова стало эпизодом, в сущности, лишенным характеров, хотя внешний сюжет последней сцены из некрасовской поэмы передан почти точно: мороз, разгуливающий по селу, оборачивается для девицы любимым. По Некрасову сделана вся картина обольщения и конец:

НЕКРАСОВ

Ком снегу она уронила
На Дарью, прыгнув по сосне,
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне...

СУРИКОВ

И красотка стынет... стынет...
Сон ее клонит...
Бледный месяц равнодушно
Ей в лицо глядит [2].

---

[1] «Русская старина», 1905, № 4, стр. 95—96.

[2] И. З. Суриков. Собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1951, стр. 62 («Библиотека поэта». Большая серия).

Не случайно одна из попыток создания поэмы у Сурикова обращена к творчеству Некрасова. Поэма «В остроге» (из поэмы «Беглый») восходит к поэме Некрасова «Несчастные». Хочется обратить внимание не только на формальную близость произведений, хотя она очевидна. Так, в стихотворении Сурикова описание острога как места сборища отверженных и теряющих человеческий облик людей прерывается песней одного из заключенных бродяг, напоминающего некрасовского Крота, песней, на которую отзываются сердца других заключенных. Стихотворение интересно тем, что оно улавливает и повторяет основной гуманистический пафос некрасовской поэмы, ставит вопрос:

...Неужли в этом звере
Ничем не скажется погибший человек!
Неужли от себя, вступивши в эти двери,
Все человечное навеки он отсек?..[1]

Видимо, поэма «Несчастные» отозвалась не только в творчестве Сурикова, но и занимала место в его думах о жизни, о смысле ее. Словами Некрасова из «Несчастных» определил поэт свою нелегкую жизнь: «Жизнь вашего «Захарыча» не баловала. Да, она, пожалуй, и резонно поступала так со мною. Зачем? Невольно припоминаются слова Некрасова: «Зачем?

Чтоб человек не баловался»[2].

Это не пришедшая на ум удачная фраза, это формулировка народного нравственного принципа.

Уже упоминавшийся нами критик В. Марков справедливо писал о Сурикове: «У него почти вовсе нет сатирической струи, проникающей поэзию г. Некрасова; но и ему не чужды порою энергические звуки, составляющие жизненный нерв таланта в авторе «Парадного подъезда»[3].

Действительно, сатире Суриков оказался чужд, но немногие опыты в этом роде близки именно

---

[1] И. З. Суриков. Собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1951, стр. 153 («Библиотека поэта». Большая серия).

[2] «Образование», 1905, № 4, стр. 52.

[3] В. Марков. Навстречу. Очерки и стихотворения. СПб., 1878, стр. 234.

некрасовской школе. М. А. Козырев сравнивает суриковского «Погорельца» со стихотворением Никитина «Староста» и вспоминает о реакции окружающих на стихотворение. «Погорелец» окончательно сделал его популярным для всей нашей окраины.

«— Как он, этот самый Сурпков, ловко отделал толстобрюхого И., так страсть! — часто слышались тогда похвалы по адресу Ив. Зах., хотя в «Погорельце» был обрисован тип собирательный» [1].

Чуть ли ни единственная у Сурикова пародия — «Колыбельная песенка» повторяет довольно точно некрасовскую пародию на «Колыбельную» Лермонтова, хотя у Некрасова речь идет о чиновнике, а у Сурикова о купце. Особенно точно следуют за Некрасовым строфы вторая и последняя:

СУРИКОВ

Слух по городу промчался:
Твой отец-банкрот
За долги в тюрьму попался...
Он не пропадет!

Знаю, кончит он исправно
Сделочку свою,
Кредиторов спрыснет славно,
Баюшки-баю!

. . . .
Купишь после сделки честной
Дом ты не один,
Станешь ты купец известный,
Честный гражданин.

И, чресчур наевшись сыто,
Кончишь жизнь свою.
Спи, купец мой именитый,
Баюшки-баю! (стр. 73)

НЕКРАСОВ

По губернии раздался
Всем отрадный клик:
Твой отец под суд попался —
Явных тьма улик —

Но отец твой — плут известный,
Знает роль свою.
Спи, пострел, покуда честный,
Баюшки-баю!

. . . .
Купишь дом многоэтажный,
Схватишь крупный чин
И вдруг станешь барин важный,
Русский дворянин.

Заживешь, и мирно, ясно
Кончишь жизнь свою...
Спи, чиновник мой прекрасный,
Баюшки-баю.

Суриков, поэт-лирик по преимуществу, испытывал, видимо, стремление выйти за рамки собственно лирической поэзии, в сферу более многостороннего и объективного изображения жизни.

---

[1] М. А. Козырев. Воспоминания об И. З. Сурикове. «Исторический вестник», 1903, № 9, стр. 883.

«Убежден, — пишет он в одном из писем, — что в душе моей есть еще много звуков для объективных песен, а сложившаяся так однообразно, наскудно моя жизнь и развившаяся во мне болезнь придавили во мне всю внутренность мочь и душа моя издает только болезненно субъективные звуки.

Мне нужны потрясения, толчки и разнообразия жизни, и тогда я мог бы создать и объективные песни, но покуда всего этого нет и во мне развивается только одна болезненная субъективность. Некоторые критики упрекали меня за однообразие мотивов, приписывая это узкости моего взгляда. Это величайшая ошибка. Разнообразие мотивов зависит от разнообразия жизни, а не от широты взгляда... Я жил и развивался при крайне... однообразной обстановке. Область моих наблюдений была очень ограничена, нужда и определенный труд приковывали меня к одной и той же местности и не давали мне возможности набраться новых впечатлений» [1].

Сам этот порыв к «объективному» творчеству, к широкой и емкой литературной форме характерен для всей некрасовской школы, даже для ее лириков в узком смысле, и лириков талантливых, а Суриков был талантливым лириком.

Суриков прав, протестуя против того, чтобы его представляли человеком, однобоко и узко смотрящим на жизнь. В этом смысле особенно интересно его письмо к А. Н. Я. (Якоби) от 28 сентября 1875 года: «Нынче я читал рецензию на мои стихотворения в № 40 «Ремесленной газеты», где мне, в учительском тоне, дается много наставлений: что у меня есть несомненный талант, но что я должен изучать больше жизнь (какую), изучать образцы человеческой мысли (какой). Странное самообольщение рецензента «Ремесленной газеты» в своем знании. Неужели он принимает меня за такого крайнего невежду, что я не знаю жизни и что вовсе ничего не читаю и не знаю образцов человеческой мысли» [2].

---

[1] И. З. Суриков. Песни. Былины. Лирика. Письма к самородкам-писателям. М., «Всероссийское общество крестьянских писателей», 1927, стр. 164.

[2] Там же, стр. 155.

Дело, однако, не только в широте взгляда на жизнь в общем смысле, даже в смысле приобщения к общечеловеческим ценностям. Дело в известной узости и противоречивом характере тех эстетических основ, на которых вырастало творчество Сурикова. И его попытки создать «объективные», как он говорил, произведения, произведения более эпические были сделаны в рамках того же устного народного творчества, его довольно архаичных форм. Так появляются его поэмы. Однако и они не дают удовлетворения. Условный, несколько искусственный характер этих поэм Суриков сам, видимо, ощущает. «Как только ее («Василько». — *Н. С.*) окончу, так и распрощусь с этим родом поэзии и обращусь к бытовой современной нашей ремесленной и крестьянской жизни. Как ни хорошо удаются мне бытовые и исторические стихотворения, но душа моя к ним не очень-то лежит: меня тянет в другую сторону — к действительной жизни». Так писал поэт Н. А. Соловьеву-Несмелову в письме от 3 ноября 1875 года[1]. Сама эта постоянная неудовлетворенность и характер поисков свидетельствуют, сколь незаурядным поэтом был талантливый русский поэт из крестьян самоучка И. З. Суриков.

Таким образом, в русской поэзии второй половины XIX века освоение народной, прежде всего крестьянской, жизни совершалось почти исключительно в рамках некрасовского направления. В него вовлекаются и блестяще образованные литераторы, и скромные самоучки из крестьян. Диапазон действия поэтов некрасовской школы широк и в жанрах, и в сюжетах, и в отношении к фольклору; методы исследования многообразны. Но есть то, что роднит всех и снова возвращает к Некрасову. Народ для них не только литературная тема, предмет поэтического изображения: народ — начало, к которому, в конце концов, сводится смысл творчества, борьбы, жизни.

[1] Рукописный отдел Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 295, карточка 5336, ед. хр. № 14.

РЕВОЛЮЦИЯ И РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДВИГ



Нового героя — человека общественного служения, гражданского долга мы находим в лирике поэтов-некрасовцев. Высший идеал этого служения — революционный подвиг. Поражает, как громко и страстно, подчас даже в подцензурных стихах, заявляют эти поэты о своих революционных убеждениях. Содержащаяся ли в намеке, в недомолвке или открыто выраженная мысль эта почти всегда является основным нервом стихов Добролюбова, Михайлова, Гольц-Миллера. Однако при известной общности решение темы не было у них однолинейным. У каждого поэта и на разных этапах мы видим новые повороты, обнаруживаем свои сложности, которые отражают противоречивость процессов, протекавших в русской жизни бурных 60-х годов. Одним из первых поэтов, создавших революционные, подлинно призывные стихи был сам Некрасов.

Уже в конце 50-х годов, вскоре после «Размышлений у парадного подъезда», Некрасов пишет знаменитую «Песню Еремушке». Остановимся подробнее на анализе этого произведения, чтобы уяснить особенность решения вопроса у самого Некрасова и у поэтов

его школы. Некрасов и ранее неоднократно обращался к образам людей, охваченных пафосом революционного подвига (Белинский, Крот в поэме «Несчастные»). «Песня» особенно характерна, так как создавалась в накаленной атмосфере. В литературе о Некрасове она обычно и рассматривается как непосредственный отзыв на возникающую в стране революционную ситуацию, как ответ на вопрос, поставленный в «Размышлениях». Так, в интересной и обстоятельной работе «Песня Еремушке» и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов» Ф. И. Евнин указывает, что если до «Песни Еремушке» у поэта еще нет уверенности в революции, то здесь эта уверенность наконец выразилась:

«...Общая направленность и тон «Песни Еремушке» таковы, — пишет исследователь, — что она как с точки зрения развития взглядов самого поэта, так и с точки зрения общего положения в стране и политической «температуры» в лагере революционной демократии могла быть создана лишь в условиях определившейся революционной ситуации, в период радужных надежд и ожиданий» [1].

Такое желание понять особенности произведения в связи с революционной ситуацией представляется совершенно справедливым. Ф. И. Евнин приводит заслуживающие внимание доводы, что стихотворение было написано не в 1858 году, как всегда полагали, а в середине 1859 года, в пору, когда революционная ситуация уже складывалась. Но даже если это и не так, в «Песне Еремушке» бесспорен призыв к революционному подвигу, которого не было в «Размышлениях у парадного подъезда» [2]. Думается, что вообще в «Размышлениях» вопрос не сводится к какой-то ситуации, четко хроно-

---

[1] Ф. И. Евнин. «Песня Еремушке» Некрасова и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов. Некрасовский сборник, т. II. М. — Л., Изд. АН СССР, 1956, стр. 193.

[2] Это не значит, конечно, что стихотворение, как и другие некрасовские произведения, не использовалось в качестве средства революционной пропаганды. Так, в хранящейся в Библиотеке имени В. И. Ленина рукописный сборник «Песни революции» (1905—1906 гг.) входят «Размышления у парадного подъезда», переписанные рукой И. И. Штрикунова, участника севастопольского восстания солдат и матросов в 1905 году.

логически определяемой. Появившееся в вариантах «он стонал под татарской пятой» во всяком случае еще раз свидетельствует о стремлении осознать народные судьбы в широкой исторической перспективе. Конечно, «Песня» и по жанру своему более оперативна. Там что-то вроде поэмы, здесь поэтический лозунг-призыв.

Однако решение вопроса о народе в «Песне» и о связи ее с революционной обстановкой не столь непосредственно и просто, как об этом обычно пишут.

До сих пор никто не сказал о самой сути этого стихотворения лучше Добролюбова, писавшего одному из друзей: «Милейший! Выучи наизусть и вели всем, кого знаешь, выучить «Песню Еремушке» Некрасова, напечатанную в сентябрьском «Современнике». Замени только слово *истина — равенство, лютой подлости — угнетателям;* это — опечатки, равно как и *вить* в 3-м стихе вместо *вишь*. Помни и люби эти стихи: они дидактичны, если хочешь, но идут прямо к молодому сердцу, не совсем еще погрязшему в тине пошлости. Боже мой! Сколько великолепнейших вещей мог бы написать Некрасов, если бы его не давила цензура!..» (IX, 385)

Добролюбов точно заметил и определил основную особенность стихотворения — дидактичность. О какой дидактичности, однако, идет речь? Она заключается отнюдь не в примитивной назидательности и совсем не сводится к обилию повелительных форм, в которых иные исследователи склонны видеть выражение подлинного идейного пафоса некрасовского стиха. «...Обличать пороки окружающего общества, — писало «Русское слово», — может всякий, кто достаточно развил в себе нравственное чувство, или, вернее, силу простого здравого смысла, чтобы стать выше уровня массы и отличать белое от черного; и Персий обличал пороки римского общества, и Кантемир обличал, и Буало обличал; но ни Персий, ни Кантемир, ни Буало не могут быть названы поэтами. Некрасов не учит нас: вот это хорошо, а то дурно; это мы и без него знаем; он увлекает нас силою лирического чувства; он сам плачет, стонет, проклинает...» [1] Это было напечатано

[1] «Русское слово», 1861, № 11, стр. 75.

в одиннадцатом номере «Русского слова» за 1859 год. В следующем номере журнал снова обращается к оценке Некрасова и, как бы отвечая на уже становящиеся традиционными обвинения некрасовских стихов в дидактизме, пишет: «Сатирик как-то невольно заставляет предполагать в себе дидактизм, а в Некрасове дидактики почти нет совершенно. В нем дидактизм заменяется желчью и соболезнованием, которые сами по себе жизненны в высшей степени, тогда как дидактика, в сущности, есть сухое, холодное, мертвое начало» [1].

Почему же Добролюбов, конечно, уж никак не считавший стихи некрасовской «Песни» ни сухими, ни холодными («они идут прямо к молодому сердцу»), назвал их дидактичными. Ф. И. Евнину даже как бы неловко за это добролюбовское определение и он называет его условным. Может быть, действительно, речь должна идти просто о неточном выражении в частном письме? Нет! Добролюбовское определение — не оговорка, а дидактизм стихов «Песни Еремушке» не свидетельство их слабости, но выражение существенных особенностей творческой и вообще идеологической позиции Некрасова, и не одного Некрасова, в назревающей революционной обстановке. Этот дидактизм заключается не в поучительности стихотворения, а в его условности.

Прежде всего, здесь есть условность внешняя, может быть, в чем-то связанная с желанием обойти цензуру. Не случайно Добролюбов вспомнил о ней в связи с «Песней». В сущности, некрасовское произведение есть поэтическая и политическая прокламация.

Поэт не только зовет к нравственному подвигу, но ставит призывы в один ряд со знаменитым политическим лозунгом Великой французской революции: Свобода, Равенство, Братство.

С ними ты рожден природою —
Возлелей их, сохрани!
Братством, Равенством, Свободою
Называются они.

Из цензурных соображений Некрасов вынужден был заменить слово «равенство» словом «истина». Лю-

[1] «Русское слово», 1861, № 12, стр. 73.

бопытно, что некоторые позднейшие критики увидели в этом сразу и недостаток художественного чутья и отсутствие революционного пафоса.

В статье с характерным названием «О благодушии (!) Некрасова» В. Розанов писал: «У Некрасова не было только длительного поэтического подъема. От этого в прекраснейшие свои стихотворения, с середины или к концу, он иногда начинает брать чужие слова, то из поэтов, то даже из прозы, что было уже совершенно неудобно и роняло его как поэта. Так и в «Песне Еремушке», накидывая очерк желаемого, он вставил двустишие:

Братством, истиной, свободою
Называются они...

Но тот ошибся бы, кто подумал бы, что он противопоставляет русскому французское: у него просто не хватило словаря известных слов, к четырнадцатой строфе энтузиазм творчества угас и он взял наскоро «fraternité, liberté», вставив неуклюже в середку их «истину» [1]. Из письма Добролюбова нам известно, что вместо «истина» в стихотворении Некрасова было «равенство», и тот ошибся, кто подумал бы, что поэт имеет в виду не лозунг французской революции.

Даже будучи искаженным в подцензурном варианте:

Братством, истиной, свободою —

лозунг сохранялся в основном своем виде.

В. Е. Евгеньев-Максимов писал в свое время о более резких сравнительно с подцензурным вариантом обличениях, которые якобы содержатся в варианте копии Добролюбова. Это, скорее, дань устойчивому мнению, что в угоду цензуре можно всегда только смягчать и ухудшать, чем отражение действительного положения дел. Поразительно как раз то, что подцензурный вариант «Песни» оказался гораздо более резким политически, чем вариант копии Добролюбова, имевший несколько отвлеченный и морализирующий характер:

В мире лучше есть стремления,
Благородней блага есть.

[1] В. В. Розанов. О благодушии Некрасова. «Мир искусства», 1903, № 1—2, стр. 60.

Им нехитрые названия:
Слава, Знание, Любовь.
Не жалей за них дыхания,
Проливай до капли кровь.

Презирай пути лукавые:
Там разврат и суета,
Чти заветы вечно-правые
И учись им у Христа. (II, 549)

В окончательной редакции исчезает образ Христа, а строка «Слава, Знания, Любовь» заменяется политической формулой: «Свобода, Равенство, Братство». Процитировав великий революционный лозунг столетия, поэт тем самым наполнил все свои призывы, даже могущие показаться отвлеченными, острым политическим содержанием. Язык морали на наших глазах заменяется языком политики. Стихотворение неуклонно перерабатывается поэтом в политическое произведение, почти в прокламацию.

Однако политические лозунги все же реализовались не в форме лозунгов, а в форме колыбельной песни, совершенно условной. В «Железной дороге», например, обращение поэта к читателю не минует непосредственного адресата — мальчика Вани, в «Песне Еремушке» такое обращение остается условностью, внешним приемом, обнаженным, нескрываемым. Грубо говоря, сам прием обращен к цензуре, а обнаженность его — к читателю.

Но кроме того, колыбельная песня оказалась удачным способом для того, чтобы развернуть мораль, на которую поэт обрушился во второй части своего стихотворения. Эта мораль — в песне няни. И здесь снова приходится говорить об условности. Песня няни условно народна. Будучи народной по форме или, вернее, будучи сознательно стилизована под народную песню, эта песня не народна по своей сути. И дело не в том, что поэт якобы опровергает какие-то темные и худшие стороны народной жизни и морали, как пишет об этом Ф. И. Евнин: «Гневно оспариваемая Некрасовым нянюшкина мораль рабской покорности и угодничества воплощает не подлинную народную мудрость, а лишь отсталые настроения пассивной части крестьянства» [1].

[1] Некрасовский сборник, т. II. М. — Л., Изд. АН СССР, 1956, стр. 179.

Дело, повторяем, не в этом. Конечно, в опыте народной жизни и в народной поэзии были близкие поэту стороны и качества, но были и такие, которые вызывали у него презрение и гнев. В книге «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский прекрасно показал, как многообразно представлен этот опыт в поэзии поэта-демократа и как разносторонне поэт-революционер его оценивал. В «Песне Еремушке» же вообще нет народной морали, ни «подлинной», ни «отсталой». Вспомним слова няниной колыбельной:

Сила ломит и соломушку —
Поклонись пониже ей,
Чтобы старшие Еремушку
В люди вывели скорей.

В люди выдешь, все с вельможами
Будешь дружество водить,
С молодицами пригожими
Шутки вольные шутить.

И привольная, и праздная
Жизнь покатится шутя... (II, 56)

Даже «отсталые настроения пассивной части крестьянства» проявлялись совсем в другой форме и в других отношениях. Все это: и поучение —

поклонись...
Чтобы старшие... в люди вывели...

и пожелание —

...с вельможами
Будешь дружество водить...

и, наконец, мечта о праздности — лежит вообще вне опыта народной жизни и поэзии и пришло из каких-то иных общественных сфер. Здесь не народен сам тип мышления. Думается, прав был один из критиков, употребив здесь термин «молчалинство»: «Старуха-нянька еще поет маленькому Еремушке старую колыбельную песню, служащую выражением молчалинских идеалов» [1].

Не случайно Некрасов назвал такой опыт «пошлым опытом», трижды повторяя, усиливая и разъясняя слово «пошлый»:

---

[1] Аммон. Некрасов — певец скорби и упований. — В кн.: Н. А. Некрасов. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей. М., 1915, стр. 50.

В пошлой лени усыпляющий
Пошлых жизни мудрецов,
Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов! (II, 57)

Пошлый опыт — ум глупцов — мораль, пришедшая не из народа, и форма выражения ее не народна несмотря на то, что элементы народной поэтики употреблены и даже подчеркнуты: уменьшительно-ласкательные «былиночки — сиротиночки», «соломушку — Еремушку» рифмуются. Эта подчеркнутость не случайна. Такая стилизация, такая условно-народная форма начинает играть роль очень существенную. Повествование о традиционной морали, закрепляясь в устойчивых формулах, отличающих народную поэтику, приобретает и внешне печать традиционности, старозаветности, освященности давностью времен.

Этой песне в произведении противостоит иная — боевая революционная песня, даже, скорее, не песня, а насыщенная страстной, энергической публицистичностью речь.

К кому же обращена эта речь-призыв?

Историки литературы единодушно отвечают: к крестьянству, к крестьянской молодежи.

«Важный качественный сдвиг во взглядах Некрасова, связанный с «Песней Еремушке», — пишет тот же Ф. И. Евнин, — выразился в том, что здесь в центре внимания поэта уже не дворянский интеллигент-одиночка, ищущий путей в стан революции, и не условный образ изгнанника революционного просветителя, а народ — вопрос о народной революции, о пробуждении широчайших крестьянских масс к активной борьбе с царизмом». Евнин считает, что «...только здесь, в «Песне Еремушке», тема пробуждения народа получила подлинное раскрытие. Только здесь адресатом прямых и развернутых революционных внушений Некрасова стала непосредственно... крестьянская молодежь...» [1]

Однако тому ответу, что предлагает здесь исследователь, вполне удовлетворяет только обращение к крестьянскому имени, которое содержится в названии

---

[1] Некрасовский сборник, т. II. М.—Л., Изд. АН СССР, 1956, стр. 172, 173.

песни, но не сама песня. Что касается народа и его революционных возможностей, то в «Песне Еремушке» нет иного и нового решения этого вопроса в сравнении с «Размышлениями у парадного подъезда». Непосредственное обращение к народу (и, кстати, не с революционным призывом) происходит несколько позднее, а именно, в «Коробейниках». Казалось бы, внешний факт — посвящение поэмы крестьянину — не случаен. Он свидетельствует о завершении целого этапа внутреннего развития поэта, его движения к народу и о начале нового этапа. Но это впереди.

«Песня Еремушке» обращена к молодежи.

«Внимание к молодому поколению, — писал в III томе монографии о Некрасове В. Е. Евгеньев-Максимов, — было характерно для Некрасова. Поэт верил в молодежь вообще. Эта вера, как мы знаем, ярко сказалась еще в 1854—1855 годах в поэме «Саша», героиня которой хотя и принадлежит по происхождению к помещичьему классу, но подает надежду вырасти в сознательного и стойкого борца за интересы народа. Верил Некрасов, разумеется, и в молодежь из рядов разночинцев, в частности, в молодежь, связанную своим происхождением с духовенством, а образование получившую в бурсах, в семинариях» [1].

Конечно, странно было бы считать «Песню» адресованной к какому-то определенному кругу или узкой группе людей, например к разночинцам. Это действительно обращение к молодежи вообще. Но это не только обычное для Некрасова обращение к молодежи, о котором пишет В. Е. Евгеньев-Максимов. Известно, что в числе групп населения, для которых революционеры предназначали свои воззвания (крестьяне, солдаты), особо была представлена молодежь. «План, — писал А. А. Слепцов, — был составлен очень удачно, имелось в виду обратиться последовательно, но в сравнительно короткое время ко всем трем группам, которые должны были реагировать на обманувшую народ реформу 19 февраля. Крестьяне, солдаты, раскольники... здесь три страдающих группы. Четвертая — молодежь, их друг, помощник, вдохновитель и учитель.

---

[1] В. Е. Евгеньев-Максимов. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова, т. III. М. — Л., Гослитиздат, 1952, стр. 150.

Соответственно с этим роли были распределены следующим образом... молодое поколение взяли Шелгунов и Михайлов»[1].

«Надежду России составляет народная партия из молодого поколения всех сословий», — говорилось в прокламации[2]. Думается, что в этой связи некрасовская песня-воззвание обретает дополнительный революционный смысл.

Однако песня Некрасова адресована не собственно крестьянской массе и не крестьянской молодежи. Это не значит, конечно, что некоторые крестьяне не могли воспринять «Еремушку» и как к себе обращенного. Так, молодой С. Д. Дрожжин записывает в своем дневнике: «Многие песни Некрасова затвердил наизусть. Особенно мне нравилась «Песня Еремушке»[3]. Но ведь поэт-крестьянин Дрожжин, если и не был «чудо родины», то был во всяком случае «редкое явление».

Нет сомнения, что роман Чернышевского «Что делать?» — революционный роман, но, кажется, еще никому не приходило в голову считать его направленным в крестьянскую массу. А у Некрасова в конце 50-х годов оснований для такого прямого обращения к крестьянству было еще меньше, чем у Чернышевского, именно потому, что Некрасов был народный поэт.

Характеризуя обстановку в России этого времени, В. И. Ленин писал: «...Самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»[4].

В отличие от политиков крестьянской демократии, действительно, предчувствовавших революционную ситуацию, поэт скорее предчувствовал ее трагический исход.

В знаменитом создании Чернышевского-художника — романе «Что делать?» нет народа, хотя мысль о нем есть важнейший идейный мотив произведения.

---

[1] М. Лемке. Политические процессы в России 1860-х годов. М. — Пг., ГИЗ, 1923, стр. 318.

[2] Там же, стр. 79.

[3] С. Д. Дрожжин, стр. 12.

[4] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 30.

Он лишь угадывается, с ним в книге многое соотносится. Чернышевский в романе как бы отвлекается от художественного исследования народной жизни. Думаем, что в то же время именно отсутствие такого исследования и возможных его результатов помогло Чернышевскому удержаться на волне поразительного энтузиазма и оптимизма.

Соратник Чернышевского, великий народный поэт Некрасов постоянно художнически исследовал народную жизнь, напряженно ловил ее лихорадочный пульс, и это исследование, видимо, не вызывало у него особенно радужных надежд. В «Размышлениях у парадного подъезда» есть хотя бы вопрос-обращение к народу. Созданное, видимо, в это же время стихотворение «Ночь. Успели мы всем насладиться» дает ответы горче всяких вопросов:

Пожелаем тому доброй ночи,
Кто все терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям;
Кто бредет по житейской дороге
В безрассветной, глубокой ночи,
Без понятья о праве, о боге,
Как в подземной тюрьме без свечи... (II, 59)

Здесь нет ни энтузиазма, ни оптимизма. В жизни народа многое гадательно и темно. В преддверии революционной ситуации думы о народе рождали у Некрасова мучительные вопросы, иногда — надежду и никогда — уверенность. Однако, если народ пока оставался для поэта загадочным, были люди, без сомнения верившие в революцию, твердо готовившие себя к революционному подвигу; их было мало, но они были рядом, перед глазами, реальны. И поэт не мог не поставить на эту реальность, не мог не попробовать внести свою лепту в дело революционеров. Так рождался призыв к молодежи — следовать таким людям, стать самим такими людьми. Сохранилось кажущееся нам в связи со всем сказанным чрезвычайно примечательным свидетельство О. М. Антонович-Мижуевой, что «Песня Еремушке» создавалась Некрасовым в

квартире Добролюбова, в непосредственном с ним общении [1].

Если бы мы попытались остаться только в рамках литературы, нам пришлось бы сказать, что за несколько лет до появления романа «Что делать?» Некрасов лирически предугадывал, предчувствовал и вызывал к жизни образ Рахметова, образ необыкновенного человека, призванного к подвигу, может быть, единственному.

Будешь редкое явление,
Чудо родины своей;
Не холопское терпение
Принесешь ты в жертву ей:

Необузданную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному труду. (II, 58)

Вся речь к Еремушке и к тем, кого за ним видит поэт, — речь трибуна, публициста, революционного интеллигента.

Когда революционная интеллигенция пыталась обращаться к народу, то необходимость найти с ним общий язык была, видимо, не последней проблемой. Достаточно перечитать, например, прокламацию «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон», чтобы убедиться в этом, как и в том, что проблема эта решалась очень и очень трудно.

Право, народный поэт уже слишком хорошо знал народ, чтобы не обращаться к нему с лозунгами французской революции, с кодексом революционной морали, с формулами, наконец, ученой диалектики:

Будь счастливей! Силу новую
Благородных юных дней
В форму старую, готовую
Необдуманно не лей! (II, 57)

Своеобразная цельность этих «городских», «интеллигентских» стихов свидетельствует, что здесь нет даже малейших попыток непосредственно обращаться к крестьянству.

Своей «Песней Еремушке» Некрасов в новой революционной обстановке первым вносил в литературу

---

[1] В. Е. Евгеньев-Максимов. Некрасов в кругу современников. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 140.

идеал человеческой «максимы» в тот самый момент, когда он рождался в самой действительности. Вот причина необычайной жизненности и задушевности этого лирического образа, его могучего влияния на умы целого поколения.

Тем не менее и в этом образе есть своя условность. И снова приходится сказать об адресате, к которому обращается поэт. Конечно, Еремушка только назван, а само обращение приобретает характер внешнего приема. И все же именно такое обращение принципиально важно.

Вряд ли можно сказать, что в стихе нарисован образ крестьянского мальчика. А об этом иной раз пишут. Но само имя, и даже только имя, уже становилось образом крестьянства. И появилось это крестьянское имя не случайно, как не случаен и деревенский мотив вступления:

«Стой, ямщик! жара несносная,
Дальше ехать не могу!»
Вишь пора-то сенокосная —
Вся деревня на лугу. (II, 56)

Здесь есть попытка как-то соотнести революционный образ с народом, связать их. Правда, связь в стихотворении осталась условной и в известном смысле внешней. Но это уже не художественная неудача, а отражение реальных противоречий самой жизни.

Отношение лирического образа героя стихотворения и образа Еремушки (мы уже сказали, что здесь есть образ в самом имени) приблизительно то же, что отношение Рахметова к Никитушке Ломову в романе Чернышевского «Что делать?». Два типа сознания, как и два типа жизни, к которым обращается поэт, взаимосвязаны, но и разобщены.

И художники (Некрасов и позднее Чернышевский), каждый по-своему, пытаясь художественно преодолеть эту разобщенность, еще раз ее продемонстрировали.

В то же время Некрасов не идет на искусственное объединение обоих начал, не стремится сделать их взаимопроникающими, как это, пожалуй, имеет место у Чернышевского. То, что образ-имя Еремушка и образ-обращение к нему все же существуют в стихе как

бы сами по себе, есть свидетельство большой поэтической чуткости Некрасова. Мера условности оказывается здесь и мерой художественного такта поэта.

Идея высшего человеческого подвига определила и весь художественный строй стиха. Когда Добролюбов писал, что стихи Некрасова «идут прямо к молодому сердцу, не совсем еще погрязшему в тине пошлости», то тем самым он указывал на обстоятельство, обусловившее этот художественный строй. Его можно было бы определить одним словом — максимализм. Однажды в письме к В. П. Боткину Некрасов писал о Тургеневе: «Это человек, способный дать нам идеалы, насколько они возможны в русской жизни... Умница-то он большой, но и ветрогон изрядный и вывихнут сильно... Вырывая из себя фразерство, он прихватил и неподдельные живые цветы поэзии и чуть тоже не вырвал их! Всякий порыв лиризма — его пугает, безоглядная преданность чувству — для него невозможна. Все проклятая боязнь расплыться!» (X, 259) Некрасов, видимо, был прав, когда писал о Тургеневе как о писателе, способном «дать нам идеалы, насколько они возможны в русской жизни» — письмо относится к 1855 году. Известно, что и Чернышевский возлагал тогда на Тургенева подобные надежды, даже в более далекой перспективе. Но прежде всего этот идеал — идеал революционного подвига несла в жизнь литература революционной демократии, поэзия Некрасова. То, что могло показаться Тургеневу фразерством, действительно, могло у него таковым стать, у Некрасова же было чем угодно, только не фразерством, ибо революционность здесь оказывалась не извне, хотя бы и с сочувствием описанной и анализированной, а изнутри рвущейся. Таким образом дело не просто в разности эмоционального отношения к жизненному и поэтическому материалу. Некрасов не боится того, что могло показаться фразерством или дидактизмом именно потому, что у него есть «безоглядная преданность чувству», а она в данном случае была возможна только как прямое следствие и выражение революционного темперамента.

«Главное, — писал Некрасов в уже упомянутом письме В. П. Боткину, — статья много говорит молодому, не успевшему съежиться сердцу, а молодежь — масте-

рица трубить. С нее все начинается!» (X, 260) Вот таким подлинно трубным призывом была некрасовская «Песня». Максимализм ее требований, напряженная патетика обращений оказывались единственно возможными и как обращенные к максимуму чувств, которым так ярко отмечена молодость. И молодость поняла и приняла «Песню».

«...«Песнь Еремушки», — вспоминает современница, — оглашала то и дело рекреационные залы новой женской школы; это стихотворение заключало в такой доступной форме правила новой житейской мудрости. «Жизни вольным впечатлениям душу вольную отдай», — начинала, бывало, одна, самая бойкая из нас, и тотчас находились другие, которые продолжали: «Человеческим стремлениям в ней проснуться не мешай». «Необузданную, дикую к лютой подлости вражду», — декламировали несколько, дружно обнявшихся между собою, девочек. «И доверенность великую к бескорыстному труду», — как-то особенно кротко и нежно продолжали другие. И вскоре собиралась целая толпа... толпа, соединенная «Песнью Еремушки», которая была в полном смысле слова нашею ходячею песнью! Когда старшие заставляли нас подчиняться стариной освященным обычаям, которые приходились нам не по вкусу, мы отвечали словами из «Песни Еремушки»: «Будь он проклят, растлевающий пошлый опыт — ум глупцов!» — и говорили самим себе: «Силу новую животворных новых дней в форму старую, готовую необдуманно не лей!»

Я, конечно, не могу утверждать, что под влиянием «Песни Еремушки» возникла описанная Тургеневым в «Отцах и детях» рознь между двумя поколениями, но эта песнь, во всяком случае, служила первым воплощением — формулировкой этой возникавшей тогда розни.

В Некрасове подраставшее поколение видело мощного защитника всех возникавших в то время новых стремлений» [1].

Нарастающее напряжение в «Песне Еремушке» обрывается, не доходя до самой высокой ноты:

---

[1] Е. Л(итвинова). Воспоминания о Н. А. Некрасове. «Научное обозрение», 1903, № 4, стр. 131—132.

«С этой ненавистью правою,
С этой верою святой
Над неправдою лукавою
Грянешь божьею грозой...

И тогда-то...»

Снова вступает песня няни, старая песня:

...Вдруг проснулося
И заплакало дитя.
Няня быстро встрепенулася
И взяла его, крестя.

«Покормлю, родимый, грудкою!
Сыт?.. Ну, баюшки-баю!»
И запела над малюткою
Снова песенку свою... (II, 58)

Видимо, для возбужденной и самоуверенной молодежи такое окончание как бы пропадало, снималось. Но для самого Некрасова оно не случайно. В этой оборванности много смысла. В самом совмещении пророчествующего «и тогда-то» со старой песней выразился взгляд поэта в будущее, еще неясное, надежда и неуверенность, ожидание чего-то, т. е. не просто противоцензурный смысл, но смысл, еще не определяемый никакими словами, ибо *того* еще нет, а есть лишь страстное ожидание его и пламенный к нему призыв.

Поэзия революционного призыва входила в литературу, подцензурную и потаенную прежде всего, с писателями-революционерами, писателями-политиками, наиболее близко стоявшими к политической жизни, чутко воспринимавшими непосредственно политические ситуации. Один из первых здесь, конечно, Николай Александрович Добролюбов. А. Блок очень точно назвал Добролюбова «*дореволюционным* писателем» [1]. Добролюбов действительно дореволюционный, предреволюционный писатель. Можно было бы добавить, что он писал до революции, которая так и не состоялась. Добролюбов весь в надежде, в уверенности, горечь несовершившейся революции ему не было суждено ни испытать, ни пережить.

В стихах о революции у Добролюбова предмет, которым заняты мысль и чувство поэта, и собственно

[1] А. Блок, т. 5, стр. 348.

образная структура не равноценны. И эта неравноценность — следствие того, что благородная личность Добролюбова не находит адэкватного выражения в Добролюбове-художнике, сам предмет, тема революции волнует его прежде всего, помимо своего образного воплощения, и поэтому она значительнее образа, в котором предстает в стихе.

Конечно, некоторая отвлеченность, абстрактность поэтических образов связана не только со слабостями Добролюбова-поэта, но и с особенностями Добролюбова-политика. Она соответствовала известной отвлеченности, абстрактности и теоретических, политических представлений о том, что же такое грядущая революция и как она может развиваться. Она доказывала не только то, что Добролюбов был политиком в поэзии, но и то, что он был поэтом в политике. Не случайно В. И. Ленин сочувственно цитировал слова К. Каутского, писавшего о деятелях просветительского типа, что тогда все поэты были социалистами, а социалисты были поэтами.

Добролюбов часто как будто даже и не ищет каких-то новых средств воплощения темы, охотно удовлетворяясь уже найденными, предложенными поэтической традицией.

А революционная традиция в русской поэзии была богатой, в ней уже были как свои надежды и обольщения, так и свои горькие разочарования. Конечно, Добролюбову близки именно надежды. В 1858 году юный поэт торжественно предсказывает:

Глазам Европы изумленной
Предстанет русский исполин,
И на Руси освобожденной
Явится русский гражданин.

И в царстве знаний и свободы
Любовь и правда процветут,
И просвещенные народы
Нам братски руку подадут. (VIII, 24)

Влияние Пушкина здесь ощутимо, а последняя строка этого прорицания прямо перекликается с известным пушкинским стихом:

И братья меч вам отдадут...

«Дума при гробе Оленина», из которой приведены две последние строфы, — настоящая политическая декларация. Как мы уже отметили, художественный строй стихотворения очень традиционный. Он возвращает нас к вольнолюбивой лирике Пушкина и к гражданской поэзии декабристов. Характерно само определение жанра произведения как рылеевского — дума. В тонах декабристской поэзии провозглашаются гражданские лозунги свободы, звучат тираноборческие мотивы. Однако есть и новое. Интересен уже сам сюжет думы, в основе которого реальный случай — убийство помещика А. А. Оленина двумя его дворовыми крепостными 25 декабря 1854 года за жестокое с ними обращение. За этим убийством молодой поэт стремится увидеть нарастающую стихию крестьянской войны, готовую вступить в действие. В первой части произведения с радищевской определенностью рисуется картина барского и царского произвола в стране, на которой лежит мертвая печать рабства. Любопытна попытка представить исторический генезис русского рабства: от рабства под владычеством скандинавов к рабству татарского ига, греческого, наконец — помещиков и царя.

На муки рабства и презренья
Весь род славянский осужден,
Лежит печать порабощенья
На всей судьбе его племен. (VIII, 13)

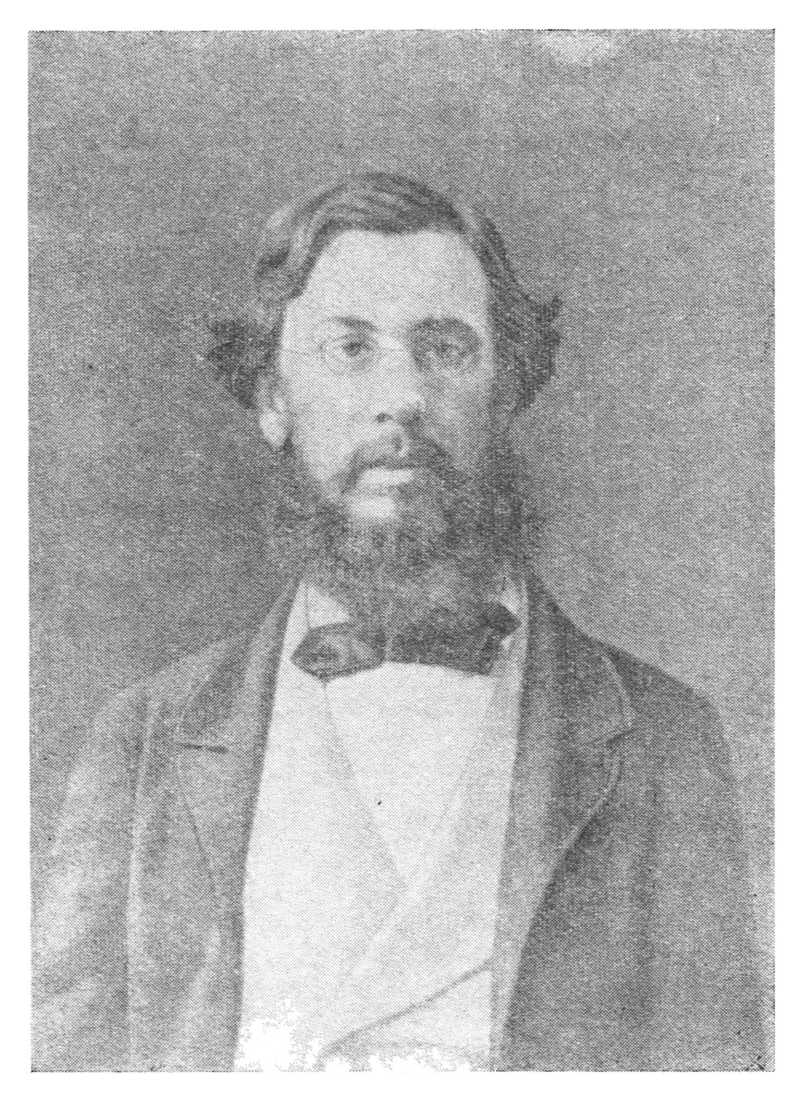
Знаменитые слова Чернышевского о «нации рабов», повторенные В. И. Лениным, уже были произнесены поэтом Добролюбовым:

Природными рабами были
Рабы, рождаясь от рабов,
И, как веленья бога, чтили
Удар кнута и звук оков. (VIII, 13)

Но конец наступит, и скоро — провозглашает поэт. Революция близка, а сделает ее мужик:

Без малодушия, боязни
Уж раб на барина восстал
И, не страшась позорной казни,
Топор на деспота поднял. (VIII, 23)

Это, конечно, совершенно новый в сравнении с декабристской поэзией идейный мотив. Более того, мужик



Н. А. Добролюбов. Фотография. 1861.

прямо входит в добролюбовское стихотворение с речью от себя:

За право собственности личной,
За душу, наконец, он встал:
«Я не товар для вас обычный,
Душа — моя! — он им сказал. —

Протек для русского народа
Тьмы и тиранства долгий век!
Я жить хочу, хочу свободы!
Я равен вам, я — человек!» (VIII, 23)

Правда, мужик добролюбовского стихотворения со своими гражданскими декларациями очень далек от реального мужика, кстати, уже представшего в литературе, а именно, в некрасовской поэзии, и даже по тому же поводу — убийство крестьянами помещика. Вспомним рассказ о таком убийстве в «Отрывках из путевых записок графа Гаранского». (Конечно, мы учитываем хронологию создания произведений, но, нам думается, не ею определяется их разница.)

Вот памятное место:
Тут славно мужички расправились с одним... —
«А что?» — Да сделали из барина-то тесто. —
«Как тесто?» — Да в куски живого изрубил
Один мужик... попал такому в лапы... —
«За что же?» — Да за то, что барин лаком был
На свой, примерно, гвоздь чужие вешать шляпы. —
«Как так?» — Да так, сударь, чуть женится мужик,
Веди к нему жену; проспит с ней перву ночку,
А там и к мужу в дом... да наш народец дик,
Сначала потерпел — не всяко лыко в строчку, —
А после и того... (I, 96—97)

Так писал Некрасов.

В декабристской поэзии обычным было замещение разных лиц, будь то Волынский или Курбский, Державин или Дмитрий Донской, одним постоянным героем, в сущности, самим декабристом, лишь переодевавшимся в те или иные исторические одежды. У Добролюбова совершается подобная же подмена. От имени мужика идею равенства провозглашает сам просветитель-поэт.

Конечно, от образа некрасовских мужиков совсем не обязателен был переход к выражению твердой уверенности в крестьянской революции. Конечно, мужик у Добролюбова давал возможность смело это сделать.

В отличие от самого Некрасова в поэзии иных некрасовцев мужик часто представал только в двух обличиях: угнетенный раб или пламенный революционер. Переходом же было:

И раб, тиранством угнетенный,
Вдруг от апатии тупой
Освободясь, прервет свой сонный,
Свой летаргический покой. (VIII, 22)

Вот это «вдруг» для Некрасова вряд ли было возможно. Здесь пути поэтов, пожалуй, расходились.

Добролюбов и в стихах прежде всего политик. Именно политическая направленность, злободневные политические интересы и чувства питали в его стихах тему царя. Для поэзии Некрасова этот вопрос относительно не важен. Для поэтической публицистики Добролюбова — один из основных. Он не отвлекается от конкретных носителей самодержавной власти, высмеивает и проклинает их. В стихах «18 февраля 1855 года» поэт писал о Николае I:

Он грабил нашу Русь, немецкое отродье,
И немцам передал на жертву наш народ,
Без нужды он привлек к нам ратное невзгодье,
Других хотел губить, но сам погиб вперед. (VIII, 25)

В годовщину смерти Николая I в стихотворении «18 февраля 1856 года» поэт снова «почтил» память покойного императора:

Лишь год прошел — и ты забыт, как мебель
И неуклюжий хлам старинных лет,
Венчанный Хлестаков, между царей фельдфебель,
Разбитый и расслабленный атлет —
И ноют в гробе от тоски и злости
Гниющие поруганные кости. (VIII, 36—37)

Думы о революции неизбежно должны были ставить вопрос о ее деятелях, о своем собственном месте в ней.

Так в поэзии Некрасова, Добролюбова и других поэтов некрасовской школы возникает образ людей, уже отдавших себя общему делу. Иногда это собирательный, идеальный тип, высшая норма гражданского подвига; поэты рады использовать любой случай, чтобы внести в литературу это ощущение революционного

максимализма. Конечно, образы реального Крузе и реального Розенталя далеки от тех образов подвижников-граждан, которые нарисовали Некрасов и Добролюбов в своих стихотворениях. И все же эти образы не надуманны. Идеальность их может быть не соответствует реальности Крузе или Розенталя, но реальности русской жизни предреволюционной эпохи она соответствует в полной мере.

С особым благоговением обращаются Некрасов и Добролюбов к имени Белинского. У Некрасова нарисован образ более широкого диапазона: он и масштабная фигура трибуна-водителя и любимый приятель. Есть у него и реальная точность психологических оценок:

Наивная и страстная душа,
В ком помыслы прекрасные кипели,
Упорствуя, волнуясь и спеша,
Ты честно шел к одной высокой цели... (I, 89)

У Добролюбова он более прямолинеен и идеален. Но опять-таки у Добролюбова сама эта нормативность очень лична, выстрадана, задушевна. Это норма, на которую ориентирован и которой поверяется собственный характер. Вот почему здесь предстает перед нами само высокое, а не просто фраза о нем, сама идеальность, а не только рассуждения о ней. Здесь есть, если можно так выразиться, реальная идеальность.

Идея личной готовности и ответственности перед революцией, способности остаться достойным ее — одна из основных идей добролюбовской поэзии. Отсюда идут горячие призывы к делу, жажда дела.

Еще работы в жизни много,
Работы честной и святой.
Еще тернистая дорога
Не залегла передо мной.

Еще пристрастьем ни единым
Своей судьбы я не связал
И сердца полным господином
Против соблазнов устоял.

Я ваш, друзья, — хочу быть вашим,
На труд и битву я готов, —
Лишь бы начать в союзе нашем
Живое дело вместо слов. (VIII, 79)

Маркс как-то заметил в письме к Энгельсу: «Сама иллюзия, что завтра или послезавтра можно будет во-

очию увидеть исторический результат, придает всему так много теплоты и жизнерадостности»[1].

Лишь изредка в стихах поэта Добролюбова прозвучит мотив грусти и неуверенности:

О, подожди еще, желанная, святая!
Помедли приходить в наш боязливый круг!
Теперь на твой призыв ответит тишь немая,
И лучшие друзья не приподымут рук. (VIII, 80)

Но никогда у Добролюбова нет неуверенности в истинности самого дела, в неизбежности и близости его наступления и в собственной к нему готовности. Его предсмертные стихи уверенны и оптимистичны:

Милый друг, я умираю
Оттого, что был я честен;
Но зато родному краю,
Верно, буду я известен.

Милый друг, я умираю,
Но спокоен я душою...
И тебя благословляю:
Шествуй тою же стезею. (VIII, 87)

Сложнее и драматичнее предстает тема революции и революционной борьбы в стихах Михаила Ларионовича Михайлова. Уже сосланный, Михайлов еще торжественно и уверенно обращался к молодому поколению:

Но и там, назло гоненью,
Веру лучшую мою
В молодое поколенье
Свято в сердце сохраню. (I, 87)

Много нужно было пережить разочарований, чтобы очень скоро обратиться к тому же молодому поколению с горьким упреком:

Иль все ты вымерло, о молодое племя?
Иль немочь старчества осилила тебя?
Иль на священный бой не призывает время?
Иль в жалком рабстве сгнить — ты бережешь себя? (I, 100)

Что должно было лечь между этими стихотворениями, отделенными друг от друга едва ли двумя годами?

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, т. 30, стр. 280.

Поэзия Михайлова выразила многие идеи и настроения революционных кругов и ту мучительную эволюцию, которую пришлось пережить этим людям, когда им, уже ощущавшим себя завтрашними победителями, пришлось оказаться в положении побежденных.

Она интересна и тем, что это была не только революционная поэзия, но и поэзия революционера, поэзия практика революции.

Критик и публицист, поэт, писатель, переводчик — М. Л. Михайлов был одним из образованнейших людей своего времени.

«Михайлов, — вспоминает Шелгунов, — был ходячая библиография иностранной литературы; не было такого поэта или романиста или беллетристического сочинения, которого бы он не знал. Как Чернышевский знал все в политической, философской и экономической литературе и истории, так Михайлов чувствовал себя дома в иностранной и русской изящной литературе» [1].

И этот человек стал одной из первых жертв, а вернее, одним из первых бойцов, павших в схватке с режимом. Некрасов обратился к молодежи с горячим призывом в своих стихах, прежде всего в «Песне Еремушке»; Михайлов не ограничился поэтическими декларациями и принял прямое участие в составлении и распространении политической прокламации «К молодому поколению». Будучи арестован, он взял на себя всю вину, за которую поплатился каторгой.

«Только в вас, — писали авторы прокламации, обращаясь к молодежи, мы видим людей, способных пожертвовать личными интересами благу всей страны. Мы обращаемся к вам потому, что считаем вас людьми более всего способными спасти Россию — вы настоящая ее сила, вы вожаки народа» [2].

Передовая часть русского общества, и особенно молодежь, готова была видеть в Михайлове чуть ли не вождя. «Михайлов, — вспоминает Шелгунов, — сосланный на каторгу, стал святым даже для тех, кто

---

[1] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. М. — Пг., ГИЗ, 1923, стр. 30.

[2] М. Лемке. Политические процессы в России 1860-х годов, М. — Пг., ГИЗ, 1923, стр. 65—66.

не прочел ни одной его строчки. Да и какие тут строчки! В воздухе чувствовалось политическое электричество, все были возбуждены, никто не чувствовал даже земли под собою, все чего-то хотели, куда-то готовились идти, ждали чего-то, точно не сегодня, а завтра явится неведомый Мессия. Явись такой вождь, наэлектризованная молодежь повторила бы с ним крестовый поход» [1].

Некрасов горькими стихами откликнулся на репрессии, заявляя сочувствие революционерам. Таковы «Надрывается сердце от муки», «Благодарение господу богу». В 1883 году директор департамента полиции В. К. Плеве представил царю специальную «Записку о направлении периодической прессы в связи с общественным движением в России». В «Записке» говорилось: «...Некрасов со злобной насмешкой встретил меры правительственного преследования, которое постигло пропагандистов, и призывал новые силы на смену выбывающим. Глубокое впечатление производят следующие места его стихотворений...» Далее приводились, в частности, последние строки стихотворения «Благодарение господу богу»:

> В тряской телеге два путника пыльные
> Скачут... едва разглядел:
>
> Подле лица — молодого, прекрасного
> С саблей усач...
> Брат, удаляемый с поста опасного,
> Есть ли там смена? Прощай!

Видимо, у последнего обращения некрасовских стихов есть и конкретный адресат: незадолго до этого автор называл братом арестованного М. Л. Михайлова, посвящая ему стихи «Рыцарь на час». Тот же Плеве цитировал и другое стихотворение Некрасова «Еще тройка» в доказательство того влияния, «которое имело на молодежь сочувствие Некрасова первым проявлениям практической революционной деятельности» [2].

Вместе с Некрасовым Михайлов был поэтом, который, пожалуй, более чем кто-либо нес в поэзию,

---

[1] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. М. — Пг., 1923, стр. 31.

[2] Б. Папковский и С. Макашин. Некрасов и литературная политика самодержавия. «Литературное наследство», т. 49—50. М., 1949, стр. 526.

говоря современным языком, «молодежную тему». Однако в сравнении с Добролюбовым поэзия революционного призыва у Михайлова в гораздо большей мере осложнена драматическими тревожными мотивами. В рецензии «Последняя книга Виктора Гюго», напечатанной в первом номере «Русского слова» за 1861 год, Михайлов писал: «Судьба лучших людей нашего печального переходного времени темна и безрадостна. Разочарованные в прочности настоящего порядка вещей, пылко желающие иного строя для общества, они в то же время теряются в догадках, в предположениях, как создастся новый порядок. Самые гениальные теории будущего находят себе противоречие в сердце; смутные предчувствия идут дальше всех проектов, и едва ли правда не на их стороне. Жизнь сделает свое дело по-своему, какие ни строй ей системы, какое ни старайся дать ей направление. Это смелая и до сих пор, несмотря на все горькие усилия наши обуздать ее, непокорная нам сила. Наши светлые гипотезы, может быть, и оправдает будущее; но как и в какой мере, это недоступно ни нашему знанию, ни нашему чувству. От слов нашей пытливой науки, от воплей нашей вечно рвущейся вдаль поэзии, может быть, и содрогается не рожденное еще будущее; но примет ли оно тот вид, о котором мечтает и наука и поэзия, кто даст на это ответ?» (III, 82)

С этой точки зрения, не случайно для Михайлова обращение к декабристской теме и особенность ее разработки («Вадим», «Пятеро). Если Добролюбову близки оптимистические начала декабристской поэзии, какой она была до 14 декабря, то для Михайлова образы декабристов, их судьбы и поэзия — не только героическая и вдохновляющая традиция. В драматизме их судеб уже усмотрен и драматизм собственной судьбы поэта.

Режим не только уничтожил первых революционеров, он хотел вычеркнуть их из памяти людей.

Писать о декабристах так, как писал Михайлов в стихотворении «Пятеро», значило писать очень лично, значило доказывать себе и другим, идущим в новый бой, сколь славна и неистребима память о борцах, значило поддержать себя в этом бою. Но многие стихи поэта все еще содержат веру в революцию. Уже осужден-

ный, уже сосланный, он еще верит, надеется, ждет. И поэтому обращается с призывами:

Смело друзья! Не теряйте
Бодрость в неравном бою,
Родину-мать защищайте,
Честь и свободу свою! (I, 85)

Призывы сменяются недоумением, в стихах «Памяти Добролюбова» например:

«Что ж молчит в вас, братья, злоба?
Что ж любовь молчит?»

Мы стоим, не слыша зова...
И ликуя — зверски зол —
Тризну мысли, тризну слова
Правит произвол. (I, 87)

Недоумевал не один Михайлов. Восстания ждали почти все в России и в Европе. «Что меня больше всего удивляет, так это то, что в Великороссии не начинается крестьянское движение»,—писал Ф. Энгельс К. Марксу [1].

У Михайлова недоумение и удивление не окончательны. Он снова и снова надеется, живо откликается на все, что эту надежду поддерживает. Таковы стихи «Крепко дружно вас в объятья», написанные в ответ на обращенные к нему студенческие стихи «Узнику». Поражает, что трагизм личной судьбы для него как бы пропадает перед лицом этих радостных и тревожных ожиданий и надежд. Но когда и 1863 год не оправдал этих надежд, трагизм личной судьбы предстает все чаще как осознание трагедии общества, исчерпавшего свои силы:

Пусть будет снова боренье со злом,
Пусть и падешь ты, не сладив с врагом,

Пусть будут гибель, страданья, беда, —
Только б не эта глухая чреда. (I, 98)

В таких условиях рождается одно из самых горьких стихотворений Михайлова, начинающееся так:

И за стеной тюрьмы — тюремное молчанье,
И за стеной тюрьмы — тюремный звон цепей;
Ни мысли движущей, ни смелого воззванья,
Ни дела бодрого в родной стране моей! (I, 100)

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, т. 30, стр. 290.



М. Л. Михайлов. Фотография.
Конец 1850 — начало 1860-х годов.

Но всегда есть в стихах Михайлова твердая вера в правильность избранного пути. Есть горечь, что революция не состоялась, но нет всеохватывающего сомнения. Этот еще более драматичный момент появится у другого поэта, у И. И. Гольц-Миллера.

Но прежде чем говорить о Гольц-Миллере, скажем несколько слов о Михайлове-переводчике. Вообще не случаен тот факт, что именно некрасовская школа выдвинула в 50—60-е годы нескольких блестящих переводчиков, таких, как В. Курочкин — переводчик Беранже и Михайлов — переводчик Гейне. Михайлов много переводил из поэтов античности, из немецкой, французской, английской поэзии. Он переводил Гейне и Гервега, Томаса Гуда и Роберта Бернса, Гюго и Беранже. Многие переводы характеризуют желание прямо откликнуться на события русской жизни. Ясно, что за ассоциации могли рождать переведенные Михайловым «Песни о невольничестве» Г. Лонгфелло, которые были напечатаны в 1861 году в «Современнике» под заглавием «Песни о неграх». Михайлов-критик, предваряя Михайлова-поэта, писал об этих песнях: «Они проникнуты горячим чувством негодования и полны горьких укоризн свободной стране, которая до сих пор не может смыть с себя черного пятна невольничества. Картины богатой и щедрой природы, посреди которой совершаются оскорбляющие человечество несправедливости, сообщают еще более силы песням Лонгфелло» [1].

Прекрасным комментарием к переводу Михайлова-поэта «Exclsior» из Лонгфелло могут быть слова Михайлова-критика: «В идеальном образе юноши, отказывающегося от мира и счастья и неудержимо идущего навстречу верной и неминуемой гибели, поэт хотел олицетворить энтузиазм, которым проникает все существо человека служение идее» [2].

П. Капнист, относя Михайлова к поэтам-перелагателям «социализма и пауперизма» на русский язык, писал: «Они обратились к переводам с иностранных языков тех именно лирических пьес, в которых изображены

---

[1] «Современник», 1860, № 12, стр. 315.
[2] Там же, стр. 316.

яркими красками неудовлетворительные стороны общественной жизни на Западе со всеми язвами пролетариата, и в этих переводах стараются внешними формами стиха, выражений, или переделкой содержания напомнить некоторые явления из нашей жизни. Таковы: М. Михайлов, лучше всех переводящий на русский язык стихи Гейне» [1]...

Переводы из Гейне принесли Михайлову настоящую славу. А. Блок в статье «Гейне в России» отметил, что «Михаил Илларионович Михайлов выбрал из Гейне более созвучные своему таланту произведения — с гуманной и социальной тенденцией» [2], — и оказался не совсем прав. Дело в том, что как раз Михайлов очень много переводил из Гейне стихов о любви, о природе. В Михайлове, может быть, более, чем в ком-либо из поэтов некрасовской школы, проявилась тяга к универсальности, к широкому взгляду на мир. Блок, конечно, проявил большой субъективизм, отнеся Михайлова и Ап. Григорьева чуть ли не к единственным поздним потомкам пушкинской культуры, но важно заметить, что Михайлов выдержал даже этот крайний субъективизм оценки А. Блока, который называл многие его переводы из Гейне «настоящими перлами поэзии».

Очень рано обнаружилась необычайная широта поэзии Михайлова. Вместе с Некрасовым, но помимо его, он указал в своей поэзии на новые темы, образы, открывал новые сферы поэтического. Это свидетельство большой самостоятельности Михайлова. Он не пошел прямо некрасовским путем освоения и усвоения народной жизни, да и возможны ли были бы два Некрасова, но сумел найти свою индивидуальность, во многом успешно освоив в русской литературе свободную непредвзятость поэзии Гейне и в этом проявив подлинную свободу собственной революционной поэтической натуры.

Драматически сложилась судьба одного из талантливых поэтов некрасовского направления Ивана Ивановича Гольц-Миллера.

---

[1] Сочинения П. И. Капниста, т. II. М., 1901, стр. 419.
[2] А. Блок, т. 6, стр. 117.

Журнал «Каторга и ссылка» в двенадцатом номере за 1929 год опубликовал о Гольц-Миллере статью «Забытый революционный поэт», чуть ли не единственную о нем. Забыт, однако, оказался поэт, но не его поэзия. Написанное Гольц-Миллером «Слушай» всегда было одной из самых популярных революционных песен, хотя и приписывалось в свое время, как и некоторые другие стихи Гольц-Миллера, М. Л. Михайлову.

И. И. Гольц-Миллер юношей связал свою судьбу с революцией. Молодой поэт был одним из руководителей кружка П. Зайчневского, откуда вышла известная прокламация «К молодой России», и одним из авторов этой прокламации. Восемнадцати лет, студентом университета, он был арестован. И в течение десяти лет, до самой смерти, — а умер Гольц-Миллер двадцати восьми лет, — подвергался постоянным гонениям и репрессиям. Сначала крепость, а затем ссылки и ссылки. Отец поэта писал, что его сын «положительно был убит преследованиями властей» [1].

Печатавший свои стихи и переводы на страницах различных периодических изданий, Гольц-Миллер думал издать их отдельным сборником. В его бумагах было письмо Некрасова по этому делу, и после смерти молодого поэта Некрасов возвращался к планам такого издания, как можно судить из писем отца поэта, однако они так и не были осуществлены. Лишь в 1930 году вышел небольшой сборничек «Поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер», заключавший едва ли половину стихов, из когда-то предназначенных к изданию самим поэтом. Сборник дополняется рядом стихотворений, разысканных и опубликованных в 1934 году И. Г. Ямпольским в 25—26 томе «Литературного наследства». Стихи эти представляют одну из интересных страниц русской революционной поэзии, по-своему раскрывают драматическое движение настроений и дум молодого поколения 60—70-х годов. Сам Гольц-Миллер в предисловии к так и не состоявшемуся изданию своих стихов писал: «Предлагаемые стихотворения составляют отголоски известных настроений, пережитых, как я думаю, не мною одним только, но и значительной

---

[1] М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. V. СПб., 1913, стр. 164.

частью нашего молодого поколения. Суммою таких настроений определяется основной тон пережитого периода, и вот почему я решаюсь издавать эти стихотворения отдельной книжкой, надеясь, что незначительность ее объема (в сборник должно было войти около 70 стихотворений. — *Н. С.*) уравновесится хоть немного тем скромным значением, какое я осмеливаюсь присвоить ей, как одному из слабых памятников, отражающих в себе, до некоторой степени, душевное состояние *многих* в продолжение кратковременного, но далеко не бесцветного периода» [1]. Конечно, творчество Гольц-Миллера нужно рассматривать в общем русле демократической поэзии, но нельзя ограничиться лишь общими характеристиками вроде следующей: «Гольц-Миллер — типичный поэт некрасовской школы» [2]. В рамках этой школы Гольц-Миллер занимает особое место. Если Добролюбов, например, был «дореволюционным писателем», то Гольц-Миллер — поэт, переживший несостоявшуюся революцию. Это и определило общий характер его творчества. Может быть, лучшее и самое известное стихотворение поэта «Слушай» — настоящий символ эпохи: крепость, попытка побега, убийство. Многие его произведения полны откровенной ненависти к старому миру, абсолютного отрицания его основ. Таково его стихотворение «Отцам»:

Вы — отжившие прошлого тени, —
Мы — душою в грядущем живем;
Вас страшит рой предсмертных видений, —
Новой жизни рассвета мы ждем.
. . . .
Мы ли, вы ли в бою победите —
Мы — враги, и в погибели час
Вы от нас сострада́нья не ждите,
Мы не примем пощады от вас!.. (стр. 25)

Но в самой силе и абсолютности отрицания старого мира история должна была скоро обнаружить и основания для тем большего разочарования, пессимизма,

---

[1] М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. V. СПб., 1913, стр. 176.

[2] Б. Козьмин и Г. Лелевич. Вступительная статья к сборнику «Поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер». М., изд. Об-ва политкаторжан, 1930, стр. 18. В тексте ссылки даются на это издание.



И. И. Гольц-Миллер. Фотография. 1860-е годы.

когда надежды на революцию не сбылись. В стихах поэта начала 60-х годов иногда еще звучат оптимистические мотивы, как, например, в стихотворении «К моей песне», обращенном к молодости:

Да и нам же к тому слезы некогда лить —
Жизнь не все отняла, что сулила,
Эй же, песня, вперед! слезы прочь — надо жить:
С нами молодость, вера и сила! (стр. 33)

Чем дальше, тем подобные мотивы возникают реже и, наконец, пропадают. И у Некрасова немало стихов, в которых есть и тоска, и разочарование. Но даже в самых скорбных есть не только боль, но и сила трагедии. Вспомним хотя бы посвященного Чернышевскому «Пророка».

Для Некрасова как подлинно народного поэта именно в народе, в конечном счете, находился выход, спасавший от скепсиса и сомнения во всем. Для Гольц-Миллера народа как бы не существовало даже в том суммарном и несколько абстрактном виде, в каком мы находим народ в стихах Добролюбова или отчасти Михайлова. Да и сама революция облекается и не может не облекаться в его стихах в формы отвлеченные и аллегорические: грозы, например; и аллегории здесь оказываются не только естественными художественными образами, но и естественным результатом вообще отвлеченных представлений о революции.

В стихотворении «К Родине» есть такие строки:

Но если жизнь моя нужна — она твоя,
Мой труд — и он тебе принадлежит всецело,
И только мысль моя — одна вполне моя,
Она дороже мне, чем кровь моя и тело! (стр. 49)

Здесь заявлен пафос самоутверждения ума сильного и смелого, противопоставление выражено с большой искренностью, но, скажем, для Некрасова само такое противопоставление просто немыслимо. У Гольц-Миллера пафос индивидуальности где-то начинал переходить и в пафос индивидуализма, что было характерно для многих радикалов 60—70-х годов, от Писарева до народников.

С большой силой утверждается культ разума в стихотворении «По прочтении книги Бокля «История ци-

вилизации». Но, не будучи перенесен на историческую почву жизни народа, такой разум оказывается для самого поэта слишком одиноким и в конечном счете бессильным. А в этом случае даже человек «силы воли, более чем обыкновенной», как совершенно справедливо написано было в некрологе о Гольц-Миллере[1], оказывался, в сущности, беспомощным. Когда Гольц-Миллер скорбел о неосуществившейся революции, то за этим стояла его личная скорбь прежде всего, за разрушенными иллюзиями он угадывал страшный призрак всеразрушающего сомненья, распада самой личности (его единственного, в сущности, символа веры):

Только приди ты скорей, заповедная!
Ждем мы тебя, как невесту жених —
Не допусти ж, чтоб в сердца наши бедные
Дух ядовитый сомненья проник[2].

Так начинаются сомнения в себе и, шире, сомнения во всем. Мрачная скептическая сторона байроновской поэзии все более влечет к себе молодого поэта. «Он мне нравится больше всех других поэтов», — пишет Гольц-Миллер Стасюлевичу 16 мая 1871 года, вскоре после покушения на самоубийство. А в скорбной биографии поэта было и такое. Казалось бы, первое объяснение покушению на свою жизнь, которое приходит в голову, — непосредственные жизненные условия, действительно, у Гольц-Миллера тяжелейшие. Так писал в свое время автор статьи в журнале «Каторга и ссылка»: «Мытарства довели до того, что в августе 1870 года покушался на самоубийство». И все же, думается, причины лежали глубже, не только в личной жизни, но и в жизни эпохи. Именно в некрологе Гольц-Миллеру появились точные слова, в сущности, указывавшие на характерность, закономерность этой биографии: «Много могла бы заключать в себе любопытного и назидательного в наше время правдивая биография вообще молодого человека нашего времени»[3]. Сам Гольц-Миллер в показаниях судебному следователю в связи с покушением на самоубийство говорил: «Я вовсе не

---

[1] «Вестник Европы», 1871, № 11, стр. 452.
[2] «Литературное наследство», т. 25—26, 1936, стр. 452.
[3] «Вестник Европы», 1871, № 11, стр. 450—451.

так слаб, чтобы какой бы то ни было отдельный случай мог довести меня до состояния отчаяния и разочарованности, я слишком хорошо знаю жизнь, чтобы не преувеличивать ее значения, моя решимость покончить с ней слагалась постепенно и отнюдь не под влиянием каких-нибудь экстраординарных обстоятельств; она результат глубоко вкоренившегося сознания, что все окружающее меня есть призрак и ложь».

«Все ...призрак и ложь» — формула, которая у поэта не была случайной оговоркой. Она точно повторяется в стихотворении «Блажен, кто смолоду был молод»:

Но жалок — кто не мог всецело
Уйти душой в борьбу за медный грош,
Кто рад бы жизнь отдать за дело,
Но видит только призраки и ложь... (стр. 52)

Проклятья миру становятся универсальными и не щадят ничего. В «Зимней ночи» это проявилось особенно явственно. Здесь ощущение кризиса, в сущности, безвыходного.

Трагизм несостоявшейся революции, как трагизм своего личного существования, и выразила с большой силой муза Гольц-Миллера:

Сочти все радости, что на житейском пире
Из чаши счастия пришлось тебе испить,
И убедись, что чем бы ни был ты в сем мире —
Есть нечто более отрадное: не быть! (стр. 60)

Это последние строки последнего его перевода из байроновского «Euthanasia».

И. И. Гольц-Миллер был подлинно революционным поэтом. Он кровно и до конца связал с революцией свою жизнь и трагедией своей жизни и смерти выразил и подтвердил трагические судьбы самой революции.

САТИРА ПОЭТОВ-НЕКРАСОВЦЕВ



Поэзия Некрасова, особенно в последние годы, часто служит предметом сопоставлений: Некрасов и Пушкин, Некрасов и Фет, Некрасов и Тютчев. Даже когда такие сопоставления оказываются противопоставлениями, они выясняют, сколь многогранна поэзия Некрасова.

В. И. Ленин поставил имя Некрасова рядом с именем Щедрина, справедливо полагая, что поэт выдерживает сравнение и с величайшим сатириком столетия. Некрасов-сатирик прошел долгий и сложный путь от юмористических стихотворений 40-х годов до сатирического обозрения «Современников», которыми восхищался Щедрин: «Поэма поразила меня своею силою и правдою; например, картина Кокоревых, тянущих бечевую и с искренним трагизмом поющих бурлацкую песню» [1].

Но и сатира Некрасова, столь многоплановая, многожанровая и как будто бы неповторимая, рождалась и существовала в сложном взаимодействии с сатирической поэзией эпохи в целом. Эти взаимодействия

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, т. XVIII, стр. 338.

были разнообразными, даже включали соавторство: вспомним о совместной работе Некрасова и Добролюбова в «Свистке». Конечно, в демократической поэзии мы не находим поэта, приближающегося к Некрасову по размаху сатирического дарования, но почти все лучшее, что есть в сатирической поэзии эпохи, рождалось в недрах именно некрасовской школы: Добролюбов, Курочкин, Минаев и другие поэты-искровцы, Трефолев. Почти каждый из них сумел и здесь сказать свое слово.

Как известно, Добролюбов-поэт почти не печатал своих стихов, за исключением сатирических. Даже если он не придавал им значения, как свидетельствует Некрасов, из этого еще не следует, чтобы мы могли обходить их вниманием. (Не случаен же тот факт, что стихи — и лирические тоже — Добролюбов писал постоянно на протяжении всей своей недолгой жизни). Может быть, здесь проявилась трезвая оценка их скромных, художественных достоинств. Действительно, вряд ли они интересны сами по себе, хотя для всех изучающих деятельность и личность Добролюбова они имеют громадное значение. Сатиру же свою Добролюбов печатал охотно и много. Лирика создавалась для себя. Сатира была полезна. Здесь прямо продолжалась общественная деятельность, как он ее понимал. Добролюбов не был художником-сатириком в духе Некрасова или Щедрина, или даже Василия Курочкина. Он был тот же публицист-трибун, в интересах дела обратившийся и к «художественной форме». Это ни в коем случае не делало его сатиру, в пределах эпохи, менее уничтожающей и грозной, но сообщало ей особый колорит и заключало в определенные рамки. Основная масса его сатирических произведений — пародии. Добролюбов-сатирик — это прежде всего Добролюбов-пародист. И не случайно. Особенность его сатиры в том, что в своей сатирической художественной деятельности он, в сущности, продолжает оставаться критиком прежде всего. Он не столько создает сам, сколько оценивает созданное.

Он критик-публицист, и недаром сатирическое творчество его остается в кругу литературных произведений, тем, образов, имен, хотя адрес его сатиры всегда гораздо шире, как шире обычно объект его литератур-

ной критики, идет ли речь о драме Островского или о романе Тургенева. Именно эта его сущность критика-публициста определила то, что Добролюбов прежде всего явился перед нами пародистом, по сути продолжил свою критическую, публицистическую деятельность. И эта сторона его сатиры самая сильная. Сатирическая деятельность Добролюбова началась и развивалась в кругу Некрасова и в рамках некрасовского журнала, прежде всего в сатирическом приложении к «Современнику» — «Свистке». Во многом «Свисток» как бы продолжил критический отдел журнала, но уже в сатирическом, юмористическом духе. Непосредственным объектом этой сатиры оказалась литература, и особенно литература сатирическая. Конец 50-х годов вызвал к жизни большое количество обличительных произведений: обличались бюрократизм, взяточничество, лицемерие, произвол. И все же даже самые сильные обличения вызывали, и чем дальше, тем больше, раздражение, презрение, наконец, гнев революционной демократии. Обратившись к сатире XVIII века в статье «Русская сатира екатерининского времени» и проводя широкие аналогии с современностью, Добролюбов теоретически уяснил и разъяснил, что «наша сатира *не то* и *не так* обличает» (V, 317). «Весьма редко, — писал критик, — в этих обличениях проглядывает мысль, что все эти частные явления суть не что иное, как неизбежное следствие ненормальности всего общественного устройства». Добролюбов показал, что чем злее и острее критикует сатира порок как отступление от порядка, тем из большей веры в сам порядок исходит она. Главная беда — «связь сатиры с официальным ходом русской жизни». Не отступление от порядка, а сам порядок, не нарушение закона, а сам закон — вот объект настоящей сатиры. Необходимо выяснение действительных причин бюрократизма, воровства, произвола, а не туманная и нелепая ссылка на «живучесть предрассудков», — так ставит вопрос Добролюбов. Всякая иная сатира сама достойна стать объектом сатиры. Так, на страницах «Свистка» предметом сатиры стала либеральная обличительная литература. Добролюбовым создан ряд пародийных масок. Одна из них — Конрад Лилиеншвагер. Исследователи указывают, что уже сам псевдоним — пародия на фамилию одного из самых

активных обличительных поэтов Розенгейма: Rosen (розы), Lilien (лилия), Oheim (дядя), Schwager (шурин). Впервые мы встречаемся со стихами Конрада Лилиеншвагера в статье «Стихотворения Михаила Розенгейма», напечатанной в одиннадцатом номере «Современника» за 1858 год. Таким образом, первые сатирическо-пародийные стихи Добролюбова возникли прямо из его литературно-критической работы. Это свидетельство их органической связи с его литературной критикой. Такая пародия, заключенная в статью, приобретала необычайно углубленный смысл, становилась очень емкой. Объект сатиры — поэзия Розенгейма и ему подобных обличителей: Бенедиктова, Львова, Соллогуба (все они названы в статье Добролюбова) — просвечивался сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, теоретически, в прозаической части статьи, в диалоге прекрасного человека, якобы сочувствующего Розенгейму, со злым человеком, откровенно презрительно-иронически говорящим о его стихах. Во-вторых, практически, в стихах Конрада Лилиеншвагера. Форма рецензии давала возможность широко цитировать Розенгейма и тут же рядом сопровождать их пародиями Лилиеншвагера. Убогой плоскости сатир Розенгейма противопоставлялась многомерность иронического на нее взгляда: и скрытая ирония прекрасного человека, якобы ее защищающего, и откровенное презрение злого человека, и, наконец, прямое пародирование уже в стихах К. Лилиеншвагера. Это было точно найденным ходом. Стихи Розенгейма столь убоги, плоски, лишены характерности, что, кажется, трудно найти форму пародии, выявляющую эту характерность. Добролюбов широко цитирует Розенгейма и рядом воспроизводит такие же, почти такие же, свои стихи под Розенгейма. Комический эффект рождает уже само это удвоение. Добролюбов как бы демонстрирует процесс массового производства, показывает, что такие стихи могут рождаться сотнями, что это вообще не стихи и не поэзия.

В других стихах, прежде всего в «Мотивах русской поэзии» К. Лилиеншвагера, в качестве предмета пародии выступает не только обличительная, но и патриотическая либеральная лирика Розенгейма, Майкова, Бенедиктова. И не случайно. Официальный патриотизм обличителей совершенно точно доказывал «связь са-

тиры с официальным ходом русской жизни». Точнее нельзя было показать официальную изнанку и существо этой начальством дозволенной сатиры.

В «Опытах австрийских стихов», которые явно спроецированы на русскую жизнь, не отказываясь от обычной маски (К. Лилиеншвагер выступает в роли переводчика), Добролюбов вводит новую маску — Якова Хама. Яков Хам — поэт-монархист, шовинист, автор военно-патриотических стихов. Справедливо указывалось на то, что фамилия Хам содержит намек на Хомякова. Но дело не только в этом. Яков Хам — имя, несущее и реальное сатирическое содержание, очень точно выражающее дух оголтелого шовинизма, нетерпимости и ограниченности, так сказать, националистического хамства в европейском масштабе.

...Мы братски не жалели ничего
Для верного народа своего:
Наш собственный язык, шпионов, гарнизоны,
Чины, обычаи и самые законы —
Все, все давали вам мы щедрою рукой...
И вот чем платите вы Австрии родной!..
Не стыдно ль вам? Чего еще вам нужно?
Зачем не жить по-прежнему нам дружно?
Иль мало наших войск у вас стоит?
Или полиция о деле не радит?..

(«Неблагодарным народам».
VII, 389)

...Разврат, везде у вас разлитый,
У нас сокроется во мрак,
И над заразою сокрытой
Не посмеется злобный враг.
Мы будем горды, неприступны,
К вам не дойдет умов разврат:
Шпионы наши неподкупны
И полицейские не спят.

(На взятие Парижа.
Если бы оно случилось.
VII, 391)

Русский характер этих «австрийских» стихов и несколько позднее написанных «неаполитанских» сообщается не только обычными для официальной военно-патриотической поэзии образами, фразеологией, словоупотреблениями, но и соотнесением с державинскими и

пушкинскими («Бородино», «Клеветникам России») стихами.

Добролюбовым была создана и еще одна сатирическая маска — поэт Аполлон Капелькин. Сам характер, пародируемый в данном случае Добролюбовым — А. Капелькиным, потребовал новой маски. Это поэзия чистого искусства, сентиментальная и элегическая. Но предметом пародии здесь становилась не только поэзия Фета (так в «Первой любви» пародируется стихотворение Фета «Шепот, робкое дыханье...»), Случевского, Апухтина, но и стихи Плещеева, жалобно-сентиментальный тон которых дал материал для нескольких пародий Добролюбова, и даже стихи Некрасова. Так добролюбовский «Рыцарь без страха и упрека» пародирует «Последние элегии». Иногда Конрад Лилиеншвагер пародирует известные стихи Пушкина, Лермонтова («Чернь», «Демон»), но здесь сами стихи поэтов уже не объект сатиры, а лишь форма, дающая возможность забавного перепева. Любопытно, что в качестве материала для такого перепева выбраны стихи «высокие» — философские, элегические. Обращение к ним определяет тем больший комический эффект, поскольку в самих перепевах речь идет о вещах и событиях очень злободневных, житейских, как, например, о порке в «Грустной думе гимназиста лютеранского вероисповедания и не Киевского округа».

В рамках творчества К. Лилиеншвагера мы находим не только пародии, но и другой наиболее близкий Добролюбову сатирический жанр — политический памфлет.

Однако есть у Добролюбова не только пародии, но и сатира, которую сам он назвал «неистовой»:

Еще недавно я неистовой сатирой
На небо и на землю восставал...
(VIII, 51)

«Неистовая сатира» поэта обращена на первопричины зла: на помещиков и царя, на весь русский правопорядок. Это сатира высокая, написанная в духе литературы XVIII века, сатирических од Державина. Вообще в русской поэзии середины XIX века оживают

многие традиции чуть не столетней давности: по-своему у Тютчева, иначе, но тоже совершенно определенно у Некрасова и некоторых поэтов его школы. Правда, у самого Некрасова они предстают как бы в сжатом виде, органически входя в тот поэтический сплав разных стилей, который образует некрасовская поэзия.

Когда-то Г. В. Плеханов, пытаясь продемонстрировать художественные недостатки поэзии Некрасова, сослался именно на отрывок из некрасовского стихотворения, посвященный вельможе. «Людям, — писал он, — воспитанным в эстетических преданиях сороковых годов и избалованным роскошной музыкой стихов Пушкина и Лермонтова, должны были резать ухо шипящие звуки вроде вот этих:

От *ликующих,* праздно *болтающих,*
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан *погибающих*...
и т. д.

Это очень неблагозвучно. Но это еще только полбеды; это касается только стиха, то есть *внешности*, так сказать, *поверхности* поэтического произведения. Беда заключается в том, что стихотворения Некрасова очень часто не удовлетворяют художественным требованиям *даже по своему внутреннему строению.* Для примера я укажу на одно из самых знаменитых и, посвоему, самых замечательных его произведений — на «Размышления у парадного подъезда». Вспомните это место:

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною,

Волокитство, обжорство, игру,
Пробудись! Есть еще наслажденье:
Вороти их! в тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах...

Это благородно и красноречиво; но, к сожалению, это не более как *красноречивая проза* (злые языки говорили: *риторика*). Поэзии тут нет никакой, и потому все это место, так сильно заставлявшее биться тысячи

и тысячи русских сердец (и тем убедительно доказавшее, что в нем была не одна «риторика»), не только не украшает стихотворение, а прямо портит его, и было бы гораздо уместнее в *статье* или — еще лучше — в *речи*»[1].

Плехановские обвинения Некрасова в прозаичности уже десятки лет вызывают негодование литературоведов и критиков, начиная с А. В. Луначарского, хорошо сказавшего, что Некрасов *гражданский* поэт, но он гражданский *поэт*.

А между тем Плеханов, во всяком случае в «Размышлениях у парадного подъезда», очень верно почувствовал и определил, сам испугавшись слова «риторика», именно риторический элемент некрасовского произведения. Он только не нашел ему оправдания, в частности и потому, что взглянул на него безотносительно к целому.

У Некрасова «красноречивая проза», как сказал Плеханов, скажем иначе — риторический элемент, становится удивительно оправданным именно художественно. Плеханов, подыскивая этой «риторике» соответствующий жанр и указывая на речь и даже на статью, к сожалению, не назвал ее истинную литературную форму — оду. «Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально-ослепляющая функция поэтического слова», — писал Ю. Тынянов[2]. Тонко реставрируя оду, Некрасов вызвал к жизни образ целой эпохи, XVIII век, еще Белинским определенный как век «вельможества», и образом эпохи и масштабом ее характеризовал героя. Более того, изображение оказалось как бы дополненным и подкрепленным богатейшей литературной традицией. Некрасов не просто обращается к традиции, он традицию демонстрирует. Риторичность подчеркнута. Стиль высок, как и при рассказе о мужиках, хотя в другом роде. Парная рифмовка в первый и единственный раз появившаяся в стихотворении и резко отделившая образ

---

[1] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. М., Гослитиздат, 1958, стр. 188—189.

[2] Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 20.

от предшествующей картины, возможно, восходит к пушкинскому «К вельможе». Однако пафос произведения и даже содержание, порой до удивительных совпадений, связывают некрасовское произведение с державинской традицией, отчасти с переложением 81-го псалма «Властителям и судьям», но прежде всего с одой «Вельможа», которую Белинский называл «сатирической» одой «нравственно-философического содержания» [1]. Близость эту отметил еще в 1921 году А. Слонимский [2].

И у Державина тот же развращенный вельможа, покойно спящий, и пришедшие к нему и ожидающие несчастные: вдова, израненный герой, старый воин; то же риторическое восклицание — обращение автора («пробудись» — у Некрасова, «проснися» — у Державина):

Проснися, сибарит! — Ты спишь,
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастных голосу не внемлешь
И в развращенном сердце мнишь:

«Мне миг покоя моего
Приятней, чем в исторьи веки;
Жить для себя лишь одного,
Лишь радостей уметь пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь ярмом;
Стыд, совесть — слабых душ тревога!
Нет добродетели! нет бога!» [3]

Державинское «нет добродетели» подхвачено Некрасовым: «...но счастливые глухи к добру». Даже это «нет бога» находит соответствие в некрасовском «не страшат тебя громы небесные». Указание на безбожие становится еще одним обвинением в безнравственности.

Это живое существование традиции, может быть, непроизвольно, но угадывается всеми: называет же и критика, и история литературы, и школа, наконец,

---

[1] В. Г. Белинский, т. VI, стр. 636.

[2] А. Слонимский. Некрасов и Маяковский (К поэтике Некрасова). «Книга и революция», 1921, № 2.

[3] Г. Р. Державин. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 215 («Библиотека поэта». Большая серия).

некрасовского героя вельможей, хотя самим Некрасовым он так нигде не назван.

Так поэт несколькими строками «красноречивой прозы» создает образ необычайной емкости и масштаба.

У Добролюбова высокая сатира XVIII века, характерные для нее жанры, система образов восприняты более непосредственно и прямолинейно. В манере такой сатирической оды написаны юношей Добролюбовым стихи «На 50-летний юбилей его превосходительства Николая Ивановича Греча», многие строки «Думы при гробе Оленина», стихотворение «18 февраля 1856 года» и другие. Вряд ли это случайно. Ведь даже обратившись в стихотворении «Газетная Россия» к такому, казалось бы, злободневному материалу, как сообщения прессы, в иных случаях дававшие повод демократам-поэтам именно для низкой вседневной сатиры, Добролюбов написал сатиру высокую. Она основана на противопоставлении лживых газетных сообщений истинным картинам жизни России. Как сказано, демократическая сатира (и сам Добролюбов) любила противопоставить риторическому пафосу официальной или официозной публицистики и литературы живую, намеренно сниженную речь. Не то в стихотворении «Газетная Россия». Контрастность картин, нарисованных поэтом, не влечет за собой контрастности стиля:

Читал я русские газеты,
В них современные стихи
И философские ответы
Солдат, лишь взятых от сохи.
. . . .
Читал о ходе просвещенья,
Торговли, фабрик, промыслов,
О размноженьи населенья,
О бескорыстии судов,
Шоссе, дорогах и каналах,
О благоденствии крестьян,
О наших дивных генералах,
О чувствах доблестных дворян;
Как Русь велика и богата
И как порядка много в ней;
Как честь и правду чтим мы свято,
Как любит Русь своих царей... (VIII, 31—32)

Это все первая часть стихотворения; но и вторая начата с высокого архаического — «зрел»:

И зрел я Русь на поле брани
В позорном бегстве от врагов,
Среди проклятий и рыданий
В рекрутской сдаче мужиков...
. . . .
Видал главами просвещенья
Солдат и мерзостных ханжей,
Цензуры тяжкое давленье
И силу грубую царей. (VIII, 32—33)

Именно Некрасов в числе других поэтических стихий вызвал к жизни, как справедливо писал в свое время Б. М. Эйхенбаум, и стихию высокой ораторской речи, в которой чаще всего находят прямое выражение гражданские чувства. Правда, у Некрасова эта стихия включена в иные стилистические пласты, оказывается с ними часто в сложном взаимодействии. У Добролюбова же она представлена в более чистом виде. Система высокой сатиры, связанная с классицистической традицией, видимо, импонировала Добролюбову и своим категоризмом, непреложностью и окончательностью оценок, четкой нормативностью. И этой стороной своего сатирического творчества Добролюбов входил как своеобразный поэт в общее русло демократической сатиры середины века.

Но в демократической поэзии 60-х годов, осененной именем Некрасова, сформировалось и особое направление, разрабатывавшее практическую вседневную сатиру, условно называемую юмористической поэзией. Подлинным главой этого направления, этой школы в школе, стал В. С. Курочкин. Д. Минаев в статье о Курочкине идет так далеко в ощущении оригинальности и своеобразия этой поэзии, что даже противопоставляет ее Некрасову. «В наши дни Некрасов — лирик по преимуществу — пробовал писать юмористические песни, но этот род ему никогда не удавался... Улыбка и смех поэта вырабатываются исторически. Длинный период до пятидесятых годов был не таков, чтоб на его почве возродилась и расцвела юмористическая поэзия. Шутка только иногда срывалась с языка.

То было время, когда певцы «крепостного периода» могли говорить про себя:

Нет музы, ласково поющей и прекрасной,
Не помню над собой я песни сладкогласной, —

когда над ними «отяготели узы»

> Другой, не ласковой и не любимой музы,
> Той музы, плачущей, скорбящей и болящей,
> Всечасно жаждущей, униженно-просящей...

В конце пятидесятых годов многое переменилось в русской жизни. Для «музы плачущей, скорбящей и болящей» блеснула впереди надежда, она могла улыбаться, могла смеяться» [1]. Минаев вряд ли прав, противопоставляя юмористическую поэзию Некрасову, ибо многие импульсы развития ее тоже были даны Некрасовым ранее, чуть ли не за 10 лет. Но во всяком случае здесь Минаевым очень точно выражено ощущение своего места в истории и в поэзии, своей индивидуальности.

Некрасов был поэтом огромного масштаба, глубоко осваивавшим жизнь и, может быть, именно поэтому иногда намечавшим тему, но не дававшим ее разработки. Он не был только поэтом «общества», но и народным поэтом, он не был только поэтом 40-х или 50-х годов, но и поэтом, слушавшим эпоху и устанавливавшим реальные соотношения в рамках целой эпохи. У него есть многосторонняя сложная картина бытия и не «не удавались» ему юмористические песни, а лишь заняли они свое место в этой общей картине. Не потому ли позднее, в 60—70-е годы, Некрасов сохранил больше юмора и оптимизма, что он имел его сравнительно меньше в 50-е годы.

Будучи волнуем сегодняшним, «сейчасным», великий поэт видит в нем и через него вчерашнее и завтрашнее и послезавтрашнее. Меньший поэт меньше не потому, что он более злободневен, но он более заключен в злободневность, более ею ограничен. Здесь есть своя самоотверженность, вкус к черновой работе, работе рядовых, не просто идущих за великими, но и сопровождающих и расчищающих почву и утверждающих новое вседневным трудом. Так, Курочкин и Минаев более ограничены, чем Некрасов, в своих темах, в поэтическом освоении бытия, но эта сравнительная огра-

---

[1] А н о н и м (Д. Д. М и н а е в). Старая и новая поэзия (Собрание стихотворений В. Курочкина. 2 тома. СПб., 1868). «Дело», 1869, № 5, с. 23—24.

ниченность, локальность поэтической площадки предполагает в то же время тщательность разработки своей темы, возможность выявления и заявления своего поэтического *я*, собственных поэтических открытий. Такой своей темой в некрасовской школе стала для Минаева, Курочкина и других поэтов-искровцев тема непосредственной общественной, политической и бытовой жизни, а методом освоения ее стало то, что сами они называли юмористической поэзией. Минаев в статье о Василии Курочкине справедливо отдавал ему пальму первенства в такого рода поэзии: «В. Курочкин принадлежит к новому циклу русских поэтов, к группе поэтов, которых он явился и выразителем и главным представителем. Мы смело можем, не забывая хронологического порядка, назвать В. Курочкина *первым русским юмористическим поэтом*, не говоря уже о нем как о хорошем переводчике и оригинальном лирике» [1]. «В. Курочкин, — писал там же Минаев, — создал у нас юмористическую литературу, дал ей цвет, характер и изящество». Почему и как В. Курочкин оказался способен на слово более громкое, чем, например, Минаев. Здесь нужна была особого рода восприимчивость, недаром, по воспоминаниям Михайловского, Курочкин делил людей на газетных и негазетных, симпатизируя первым. «Он, — пишет Михайловский, — перебирал между прочим разных более или менее видных деятелей нашей журналистики... называя одних «газетными людьми», других — негазетными. Газетным человеком он называл такого, который может схватить на лету какой-нибудь даже мелкий факт текущей жизни и придать ему известное общее, типическое обобщение. Газетным людям он отдавал преимущество перед негазетными» [2]. Сама поэтическая деятельность такого рода не могла не быть связана с газетой, с еженедельным журналом. Таким журналом стала «Искра», которая вместе со «Свистком» колоссальной популярностью своей доказывала историческую необходимость своего появления. Михайловский точно назвал талант Курочкина хоровым в том смысле, что он часто самоотвер-

---

[1] «Дело», 1869, № 5, стр 23.

[2] Н. К. Михайловский. Полное собрание сочинений, т. III. СПб., 1909, стр. 595.



В. С. Курочкин. Фотография.

женно растворял его в газете, в журнале, в хоре сотрудников. «Человек большого таланта, он с веселием разменял этот талант на мелочь и распустил свою личность в общем составе своей газеты»[1]. Но ведь он хоровой и потому, что держался хоровой жизнью общества. Растворяясь в хоре, он и питался жизнью хора, выражал ее и без этого, видимо, завял бы. Каждодневное, самоотверженное растворение таланта было в то же время и способом обретения и существования его.

Потребность этой поэзии вызвана самим обществом, она становилась стороной его бытия. И все же русское общество развивалось в слишком страшных условиях, чтобы быть подготовленным к рождению такой литературы. Здесь необходимы были какие-то более глубокие корни, традиции. Возможность и необходимость появления подобной литературы и поэзии на русской почве реализовалась на очень любопытном пути обращения к стране, где были такие корни, такие традиции, где существовала такого рода поэзия. Повторяем, необходимость появления этой поэзии вызвана самой русской жизнью. Реализация же оказалась возможной на путях оплодотворения русской поэзии особого рода демократической поэзией, а именно поэзией Беранже. «В этой-то симпатии к народу, — писал Добролюбов, — и заключается причина необыкновенной популярности Беранже, этим-то и отличается он от эфемерных памфлетистов, сочиняющих зажигательные политические стихи, вызванные потребностью минуты и интересом партии» (III, 442). Легкая, с юмором, игривая песня была во Франции произведением, глубоко уходившим в толщу народной жизни, подлинно народным произведением. Принесенная 50-ми годами уже необходимость в своем русском Беранже и еще невозможность его появления и вызвали к жизни такое в известном смысле уникальное явление, как так называемые переводы Курочкиным Беранже. «Так называемые» потому, что со времен Жуковского никогда еще не обнаруживалась в России так ясно необходимость появления определенных форм в искусстве и невозможность их

---

[1] Н. К. Михайловский. Полное собрание сочинений, т. VII. СПб., 1909, стр. 34.

появления. Это и рождает оригинальный сплав родного и заимствованного в удивительном искусстве «поэта-переводчика», как назвал себя сам Курочкин в надписи на одной из подаренных им книг:

Здесь я, переводчик-поэт,
Стою за великою тенью,
Лучом его славы согрет.

В книге «Забытый смех» Амфитеатров писал: «Переводы Курочкина из Беранже представляют собою нечто совершенно исключительное в переводной литературе не только в русской, но и вообще европейской»[1]. Успех они имели громадный. В короткое время выходят новые и новые издания песен Беранже в переводах Курочкина. Зерна падали на благодатную почву. И. Г. Ямпольский[2] справедливо писал, что Беранже перенесен Курочкиным на русскую почву, а не только переведен на русский язык, что у него много русских идиомов, появляется своеобразная национальная поэтика географических названий и имен. Не случайно реакция не приняла переводов Курочкина, ругая их за идейный пафос, как это сделал П. И. Капнист, или за якобы низкий художественный уровень, как Гончаров в своем цензорском донесении, впрочем, видимо, искренне убежденный в «бездарности» переводчика. Добролюбов полагал, что Курочкин совершенно напрасно вставлял некоторые русизмы, например, Петрушку в «Кукольной комедии» вместо полишинеля по подлиннику. Правда, критик подходит к стихам Курочкина только как к переводам, а не как к оригинальным в то же время стихам, какими они являются, и поэтому тщательно сверяет стихи Курочкина и Беранже. Этим, видимо, и объясняется дух в общем сочувственной, но очень строгой оценки критика. Надо сказать, однако, что и французский колорит у Курочкина совсем не устраняется и вот почему неожиданно, но органично переплетаются имена Анют и Лизет, а Париж в стихо-

---

[1] А. В. Амфитеатров. Василий Степанович Курочкин. — В кн.: Забытый смех. «Поморная муза». Сатирический сборник I. Московское книгоиздательство, 1914, стр. 69.

[2] И. Г. Ямпольский. Вступительная статья. — В кн.: В. Курочкин. Стихотворения, статьи, фельетоны. М., Гослитиздат, 1957.

творении «Тоска по родине» соседствует с русской «избой».

«В Париж, пастух, в Париж! Ты молод, —
вы сказали, —
Отдайся склонностям любимым и мечтам;
Познанья, золото и роскошь побеждали
Любовь к родным полям».
Но здесь рассеялись мечтанья золотые;
Морщины у меня прорезались на лбу...
Отдайте мне поля мои родные,
Мой лес, мою избу! [1]

В антицаристском стихотворении «Навуходоносор» появляются некоторые приметы русской жизни (упоминается «Северная пчела», например), которые, не снижая обобщающего смысла стихотворения, в то же время прикрепляют его к определенному времени и к определенному лицу — только что скончавшемуся царю Николаю I. Естественно, что это стихотворение, напечатанное в герценовской «Полярной звезде», в России распространялось только в списках.

Конечно, возможность появления переводов Курочкина была подготовлена Некрасовым, сам этот русский Беранже мог возникнуть лишь в рамках демократической некрасовской школы, и не только потому, что ей близок общественно-политический пафос и демократизм великого французского поэта, но и вследствие художественных открытий некрасовской поэзии, сместившей привычные представления о поэтическом. Критик Б. Алмазов писал, что «...на Руси существует целая школа такого рода поэзии; отличительная черта поэтов этой школы — умение укладывать в стих обыкновенную разговорную речь» [2]. Курочкин смог воспринять и передать Беранже, только будучи некрасовцем. Конечно, Курочкин во многом обязан Беранже легкостью стиха, подвижностью рифмовки, игрой живого разнообразного ритма, но более всего — искусством куплета, рефрена. Рефрен, столь широко распространенный в западной поэзии, у нас почти не применялся. В свое время в работе «Композиция лирических

[1] В. Курочкин. Стихотворения, статьи, фельетоны. М., Гослитиздат, 1957, стр. 286. В тексте ссылки даются на это издание.

[2] «Утро», М., 1859, стр. 69.

стихотворений» В. М. Жирмунский писал: «Особенно характерно отсутствие в нашей оригинальной поэзии чисто лирического, эмоционального припева, с неясной связью между припевом и остальной строфой»[1]. «Беранже заплатил Курочкину за его изящные переводы и усвоение русским читателем тем, что, с своей стороны, открыл Курочкину тайну искусства, до тех пор почти неведомого в русской литературе или, по крайней мере, настолько в ней пренебрегавшегося, что редко оно служило сколько-нибудь возвышенным целям»[2]. Это тайна знаменитых припевов Беранже, над которыми он работал так долго, о которых сам говорил: в припевах наша история. Его припевы-рефрены — не просто повторения. Здесь зерно всей песни, вся идея ее, но не в понятийной формуле, а, как точно заметил один критик, в «живом отголоске чувства». Не потому ли и через сто лет широко бытуют знаменитые куплеты Беранже — Курочкина:

В ногу, ребята! Раз! Два!
Грудью подайся!
Не хнычь, равняйся!..
Раз! Два! Раз! Два!
(«Старый капрал»)

«Да ну их!..» — говорит,
«Да ну их!..» — говорит,
«Вот, — говорит, — потеха!
Ей-ей, умру...
Ей-ей, умру...
Ей-ей, умру от смеха!»
(«Как яблочко, румян»)

«Особенное искусство г. Курочкина как переводчика Беранже, — писал рецензент «Библиотеки для чтения», — мы и видим в удачном пересоздании большей части припевов»[3].

Надо сказать, однако, что еще в 40-е годы Некрасов продемонстрировал искусство владения припевом-рефреном, в котором так силен Беранже, но которому

[1] В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пг., ОПОЯЗ, 1921, стр. 61.

[2] А. В. Амфитеатров. Василий Степанович Курочкин. — В кн.: Забытый смех. «Поморная муза». Сатирический сборник I. Московское книгоиздательство, 1914, стр. 72.

[3] В. Водовозов. Песни Беранже. Переводы В. Курочкина. СПб., 1858. «Библиотека для чтения». 1858, № 4, стр. 18.

Курочкин учился не только у Беранже. Вспомним, например, некрасовское:

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

Мотивы эти не получили у Некрасова широкого распространения, но они смело выдерживают любые сравнения. Так что Некрасов за десять лет до Курочкина открывал дорогу поэтическим исканиям и в этой области.

Освоение Беранже определило во многом и характер уже собственно оригинального творчества Курочкина. Мы видим в его живых злободневных юмористических стихах ту же почти импровизационную легкость и изящество обращения со словом, которые и предполагает живой злободневный характер его поэзии, то же искусство владения куплетом, обретшим в сравнении с куплетом 30—40-х годов права настоящего большого искусства.

И в переводы Беранже и в оригинальные стихи Курочкина входят любовь, вино, быт, но более всего жизнь общественно-политическая. Курочкин не только умеет зло и весело высмеять бюрократа, либерала, доносчика-журналиста, но и создать яркое политическое обобщение. Таково, например, его стихотворение «Двуглавый орел». Каждая из строф, развивающих гневно, почти скорбно, основную тему стихотворения, все время перебивается куплетом:

Я нашел, друзья, нашел,
Кто виновник бестолковый
Наших бедствий, наших зол.
Виноват во всем гербовый,
Двуязычный, двуголовый,
Всероссийский наш орел. (стр. 14)

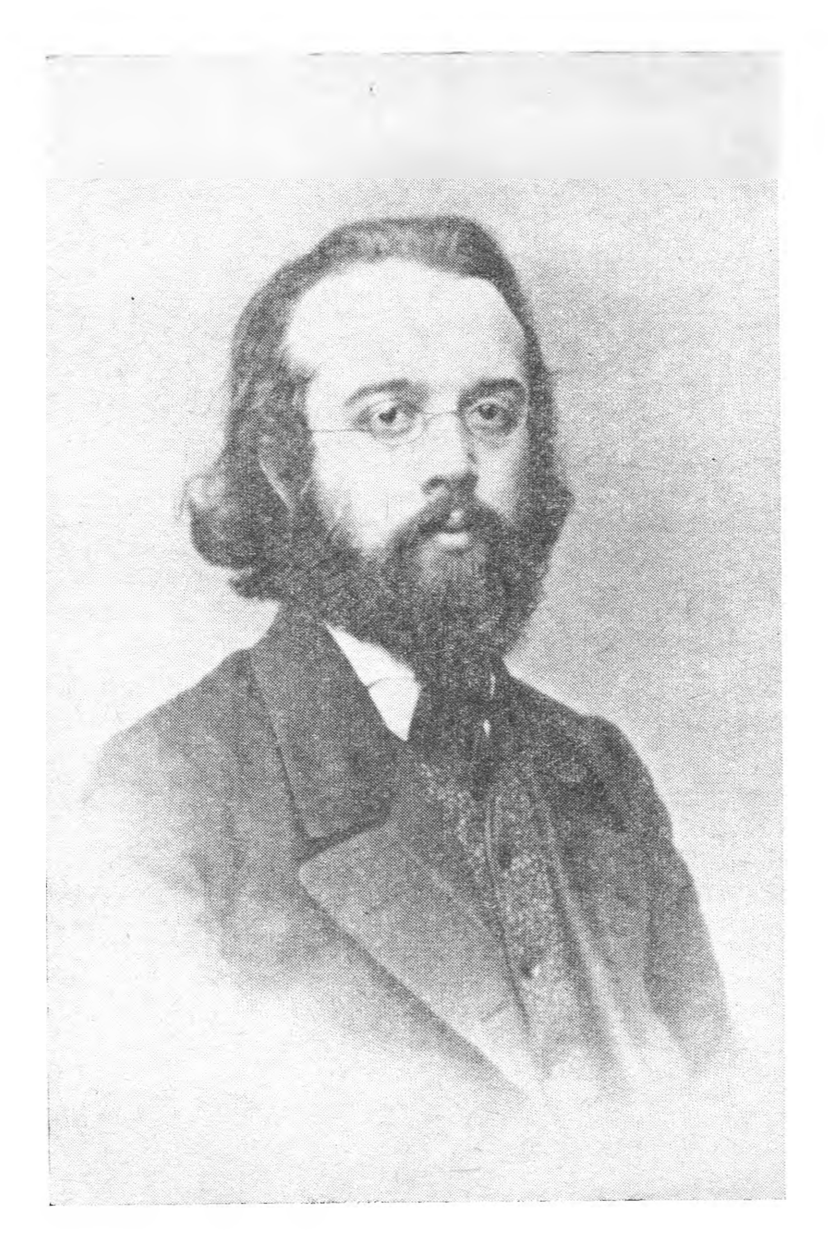
Высокий и мрачный символ царской власти становится темой куплета. Так, в стихе Курочкина рождается не только гнев, но и презрение, не только страх, но и смех.

Сатирические средства создания образа многообразны. Близка ему частая у Некрасова манера сатирических перевоплощений — масок. В стихах Курочкина ведут разговор от первого лица и взяточник-чиновник («Жалоба чиновника», «Старичок в отставке»), и благоразумный обыватель («Благоразумная точка зрения»), и прожигающие жизнь прожившиеся господа

(«Веселые разговоры»). Иногда Курочкин дает новое наполнение старым литературным образам, как это в дальнейшем особенно часто будет делать Щедрин. Его драматический отрывок «Цепочка и грязная шея», направленный против реакционной и либеральной публицистики, написан в форме перепева «Горя от ума». Целый парад героев Фонвизина, Грибоедова, Гоголя проходит в «Семейной встрече 1862 года». Что неизменно отличает сатиру Курочкина конца 50 — начала 60-х годов — это боевой задор, веселая задиристость, оптимизм. Он говорит о вещах, явлениях, лицах старого мира, реальных, могучих даже, но говорит как фактический победитель, и эта позиция обеспечивает ему подлинно веселый смех. Может быть, именно потому, что творчество другого видного поэта-искровца — Д. Минаева не было связано с поэзией, подобной поэзии Беранже, оно имело сравнительно меньшее значение, чем творчество Курочкина. Не случайно Минаев видел именно в Курочкине главу направления, представителем которого считал себя. А поэзия Минаева была в 50—60-е годы тоже очень популярна.

Одним из постоянных приемов реакционной и враждебно относившейся к сатирическому творчеству поэтов-демократов критики было сопоставление творчества разбираемого поэта с творениями великих, сопоставление, имеющее целью сразу раздавить поэта, показать его никчемность и ничтожество. Стоило Минаеву в предисловии к своим «Думам и песням» (1863 г.) скромно заметить, что он не претендует на роль сатирика, а только юмориста, как критик «Отечественных записок», воспользовавшись действительно известной произвольностью терминологии и противопоставления, буквально задавил его именами Диккенса и Свифта, Теккерея, Крабба и Фильдинга [1]. Мы уже отмечали, что, пожалуй, впервые именно в связи с Минаевым был употреблен термин «некрасовская школа». Рецензент «Иллюстрации» № 268 за 1863 год писал: «Если мы станем вчитываться в думы и песни г. Минаева, мы увидим, что в каждой строчке их так и сквозит муза г. Некрасова...

[1] Думы и песни Д. Д. Минаева. «Отечественные записки», 1863, № 8, стр. 128.



Д. Д. Минаев. Фотография. 1860-е годы.

г. Минаев, принадлежа к некрасовской школе, хотя и не может возвыситься до лучших произведений г. Некрасова, сознает, однако же, вполне ее сущность и значение, ее отличие от старой лирической школы, чем он и отличается от г. Розенгейма, который, ограничиваясь одной внешностью, одними фразами, не проникает дальше этих фраз, оттого под фразистостью г. Розенгейма и чудится бездонная пустота»[1]. Но самое сопоставление с Некрасовым критик Н. Страхов, например, постарался использовать, чтобы лишний раз унизить и Минаева и его школу: «Мы были бы чрезвычайно несправедливы к г. Некрасову, если бы смотрели на него, как на некоторого Минаева больших размеров... В г. Некрасове есть нечто большее, чего нет в г. Минаеве и во всем направлении, которому они оба служат»[2].

Предвзятость оценок, недоброжелательность, прямая озлобленность, недозволенные приемы отличают многие отклики в реакционной и либеральной прессе на стихи и общую деятельность Минаева. Щедрин писал в свое время в одной из рецензий на стихи Я. Полонского: «... мы не принадлежим и к числу тех придирчивых критиков, которые к второстепенным литературным деятелям относятся с теми же требованиями, как и к деятелям, намечающим эпохи в истории искусства», и прибавлял: «...но сокращение наших требований в этом случае все-таки касается не основ миросозерцания, а только объема и глубины его»[3]. Вот этот точный и трезвый учет «основ миросозерцания» и позволил Щедрину дать Минаеву, которого часто обвиняли в цинизме, в зубоскальстве, в беспринципности, такую оценку: «...ежели принять в соображение то общее правило, что всякий писатель дает только то, что может дать, ежели отбросить в сторону оценку тех задач, которые избрал г. Минаев предметом своей литературной деятельности, то окажется, что это писатель остроумный, даровитый и притом обладающий прямыми и честными убеждениями»[4].

---

[1] «Иллюстрация», 1863, № 268, стр. 274, 275.

[2] Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, стр. 153.

[3] М. Е. Салтыков-Щедрин, т. VIII, стр. 423.

[4] Там же, стр. 297—298.

Какие же задачи решал Минаев и что он смог дать русской литературе? Начав печататься во второразрядных петербургских журналах и газетах: «Русском мире», «Ласточке», «Иллюстрации» и других, в 1860—1861 годах Минаев становится сотрудником самых передовых журналов: «Современника», «Русского слова». Особенно активно сотрудничает Минаев в «Искре», в «Гудке», а позднее в «Будильнике». Надо сказать, что и в рамках этого сотрудничества Минаев способен был на бескомпромиссность, коль дело шло об идейных и художественных убеждениях. «Библиотека для чтения» напрасно посчитала, что смех сатирика не простирается на «патронатские органы; как бы ни были уродливы явления школы ее покровителей и как бы громко они ни вопияли сами о собственном безобразии»[1]. В полемике 1863—1864 годов между «Современником» и «Русским словом» Минаев встал на сторону «Современника», а на статью Писарева «Пушкин и Белинский», в которой выразились крайности мировоззрения Писарева, откликнулся язвительной и очень удачной, вызвавшей похвалу Некрасова, сатирической поэмой-пародией «Евгений Онегин нашего времени», напечатанной в «Будильнике» в 1865 году, а через год вышедшей отдельным изданием под заглавием «Евгений Онегин. Роман в стихах, сокращенный и исправленный по статьям новейших лжереалистов темным человеком». Деятельность Минаева в условиях 60-х годов становилась все более интенсивной, разнообразной, целеустремленной. Сам Минаев называл в предисловии к изданию «Дум и песен» 1863 года свои песни юмористическими. Сущность и особенность такого рода юмора, характер его и границы, думается, определила очень точно «Искра» в объявлении о подписке на 1859 год: «Рядом с сатирой строго художественной читатели будут постоянно встречать ту вседневную, практическую сатиру, образцы которой хорошо известны читающим иностранные и преимущественно английские этого рода издания...» Кстати, и такая поэзия появилась у Некрасова при самом начале его деятельности. Он в своих фельетонах, юмористических стихах

---

[1] Л. Н. А(нтропов Л. Н.). «Темный человек» и его среда. «Библиотека для чтения», 1865, т. 1, № 3, кн. 1, стр. 28.

наметил темы, жанр. Они будут снова оживлены в демократической поэзии, в некрасовской школе 60-х годов, но сам Некрасов к ним обращается уже сравнительно меньше. Отказ от такой поэзии или перерастание ее в сатиру довольно точно определяется приближением Некрасова к народной жизни, к народной поэзии.

Необходимость и, как поначалу думалось, возможность такого рода повседневной сатиры, английского юмора, была вызвана развитием русского общества конца 50 — начала 60-х годов, оживившегося, облегченно вздохнувшего. Сама возможность появления живой вседневной шутки, анекдота, не была ли одним из свидетельств подъема, признаком нормального развития. Юмор, смех, входящие в быт, — симптом важный. Общество, по словам Маркса, смеется, расставаясь с прошлым. И смех оказывается многоликим. А расставание с прошлым, как надеялись, совершалось навсегда. И Минаев, наверное, более чем кто-либо выразил в своей литературной деятельности эту сторону жизни общества, сконцентрировал ее в себе, пожалуй, даже как личность. Крупская писала о сатире «Искры»: «Это был своеобразный фольклор тогдашней разночинной интеллигенции: авторов не знали, а стихи знали. Ленин знал их немало. Эти стихи входили как-то в быт» [1]. Стихи Минаева (и не только Минаева, — он лишь наиболее характерен) вырастали из быта, начавшего было нормально развиваться, в чем-то сравнительно освобожденного и раскрепощавшегося после николаевской реакции, стихи эти сами входили в быт, становясь его элементом. Здесь трудно поставить границу между собственно литературной работой и собственно бытом, житейским существованием. Отсюда и разнохарактерность, и разножанровость произведений Минаева. Фельетоны, юмористические обзоры, эпиграммы буквально сыпались из Минаева. «Каждое городское происшествие, каждый житейский случай, — пишет М. В. Шевляков в своей книге «Русские остряки и остроты их», — всякое явление дня, или герой минуты — находили в нем отклик, полный сарказма и

---

[1] Н. К. Крупская. Педагогические сочинения в 10-ти томах, т. 3. М., Изд. АПН РСФСР, 1959, стр. 663.

тонкой наблюдательности. Самый простой обыденный разговор Минаев имел обыкновение пересыпать экспромтами, так что если бы их записывать, то изо дня в день можно было бы насчитывать их чуть ли не сотнями» [1]. Литературное событие, житейский казус, театральная премьера и вернисаж тотчас находили отклик в стихах, эпиграммах и обзорах, подчас просто в шутках, которые тут же подхватывались, разносились, становились достоянием всех, так что иногда автор забывался или его просто не знали, не видели за частоколом псевдонимов, масок, которыми Минаев пользовался: «Темный человек», «Обличительный поэт», «Михаил Бурбонов» и т. д. Условия и характер деятельности предполагали импровизацию, легкость обращения со словом, возможность игры с ним, словесный фокус, неожиданную рифму, каламбур.

«Дм. Минаев, — писал Горький Д. Н. Семеновскому, — все равно останется непревзойденным современными словотерами, все фокусы сделаны им» [2]. Горький точно отметил здесь невымученность, естественность и легкость минаевских «фокусов».

Конечно, такая работа, прорастающая в быт, в пестроту житейских отношений, ведет подчас к случайным темам и предметам, к известной смещенности акцентов. В сочувственных рецензиях на произведения Минаева и «Современник» и «Русское слово» все же указывают на некоторую беспредметность юмора Минаева, на его водевильность, советуют быть строже к себе. Такая критика имела известные основания, хотя, подчеркиваем, по самой своей сути работа Минаева вряд ли могла быть иной. Но в целом позиции Минаева, бесспорно, четко демократичны. Брат Вас. Курочкина — тоже известный искровец — Н. Курочкин не случайно относил поэзию Д. Д. Минаева к «новому у нас *дельно-юмористическому* направлению» [3]. Рутина, консерватизм, все надутое и пошлое находят в нем врага непримиримого и веселого. Особенно ожесточенно

---

[1] М. В. Шевляков. Русские остряки и остроты их. СПб., 1899, стр. 97.

[2] А. М. Горький, т. 29, стр. 316.

[3] Н. Курочкин. Библиографическая параллель (В сумерках. Сатиры и песни Д. Д. Минаева. СПб., 1868. Стихотворения графа А. К. Толстого. СПб., 1867). «Дело», 1868, № 1, стр. 22.

преследовал Минаев реакционную литературу, часто побивая принципы в личностях, эстетику и поэзию чистого искусства. Здесь постоянно используемым орудием оказывается пародия. Вообще в демократической сатирической литературе 50—60-х годов пародия в разных вариациях, пожалуй, излюбленный жанр. Пародия оказывалась и действенным средством идейной критики и способом становления новой литературной формы или, во всяком случае, средством освобождения от старой. И здесь решающую роль сыграл Некрасов. Еще в середине 40-х годов Некрасов напечатал свою «Колыбельную», назвав ее подражанием Лермонтову. Он нашел форму, указал принципы, дал сигнал, который, впрочем, будет принят литературой лишь через несколько лет. Позднее почти все некрасовцы вернутся к некрасовской «Колыбельной» 40-х годов как к исходной и предложат свои варианты сатирических «колыбельных». Вслед за Некрасовым напишет «Колыбельную» Трефолев. Над купеческим сыном пропоет «Колыбельную» Суриков, точно следуя за некрасовской количеством строф и движением темы. Более свободно обращается с ней Минаев, но и он в «Юмористах» повторяет точно некрасовский образ:

Будьте скромны, как овечка (!),
Смейтесь без тревог,
Но от желчного словечка
Сохрани вас бог!..[1]

Конечно, все эти «колыбельные» лишены глубины и сложности некрасовского произведения, но именно Некрасов открыл возможность таких подражаний, пародий и перепевов. Некрасов писал немало пародий. Пародия оказывалась, как у многих великих писателей, писавших до Некрасова (Пушкин) и позднее (Чехов), средством становления новой формы, освобождения от традиции как шаблона, одним из путей приобретения самостоятельности, противоядием против распространения серости и безликости штампа. Пародия может оказаться направленной и против великих образ-

[1] Д. Д. Минаев. Собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1947, стр. 52 («Библиотека поэта». Большая серия). В тексте даются ссылки на это издание.

цовых, но именно в их качестве образцов произведений, и против рутинных, проходных поэтических поделок. Так появляются у Некрасова пародии на эпигонскую романтическую поэзию. Но лишь одну пародию Некрасов выделяет и включает в текст почти всех изданий своих стихов — «Колыбельную». Как известно, некрасовская «Колыбельная» написана по типу «Казачьей колыбельной» Лермонтова. Некрасовскую сатиру легко принять за прямую пародию на Лермонтова, тем более, что внешне в своих шести строфах Некрасов очень точно повторил сюжет шести строф «Казачьей колыбельной». Однако еще сам Некрасов оговорил свою сатиру как подражание. Оговорка тем не менее не была принята во внимание. В поэтическую структуру критики, реакционно настроенные, не вникали, с готовностью ухватившись за возможность политического доноса. Писали и о нарушении нравственных начал, и о глумлении над священными правами материнства. «Не нарушение ли это всех священных чувств, не насмешка ли над природою и человечеством?» [1], — патетически восклицал Ф. Булгарин. Некрасовское стихотворение было актом удивительной, не только политической, но и поэтической смелости, шокировавшей многих. Например, даже М. М. Филиппов, прогрессивный деятель, безусловно, сочувствовавший Некрасову, отказывался принять это произведение именно как пародию на чувства матери [2]. Ведь Белинский так определял пафос лермонтовской «Колыбельной»: «Это стихотворение есть художественная апофеоза матери: все, что есть святого, беззаветного в любви матери, весь трепет, вся нега, вся страсть, вся бесконечность кроткой нежности, безграничность бескорыстной преданности, какою дышит любовь матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте» [3]. И на это произведение — пародия? Во всяком случае уже первая строка с ее «пострелом» вместо «младенца прекрасного» как будто бы сомнений на этот счет не оставляла. Но

---

[1] «Голос минувшего», 1913, № 4, стр. 226.
[2] М. М. Филиппов. Мысли о русской литературе. М., «Наука», 1965, стр. 225—226.
[3] В. Г. Белинский, т. IV, стр. 535.

в сущности Лермонтов у Некрасова отнюдь не пародирован. Еще Ю. Тынянов писал, что суть пародии Некрасова не в осмеянии пародируемого. Однако задачу поэта он понял лишь как задачу формальную, как ощущение сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.

А ведь некрасовская пародия, и в этом суть ее, не только не разрушает внутренний мир стихотворения Лермонтова, но предполагает сохранение его целостности. Она не пародирует внутренний мир лермонтовского стихотворения, но создает свой и иной мир. Внешне единая форма (не случайно имеет место точное построфное и построчное следование лермонтовскому стиху) не объединяет два мира, а служит их противопоставлению. Там — чистый мир любви, поэзии и подвига. Здесь — грязный мир обмана, лжи, грабежа. Отношение Некрасова не было циническим отношением к миру поэзии и к идее материнства, а лишь противопоставлением этому миру цинических отношений. Любопытно, что если стих Некрасова довольно точно следует за лермонтовским в его эпической части, то начиная с 3-й строфы, когда начинаются у Лермонтова собственно лирические излияния материнских чувств, Некрасов покидает своего руководителя и, ни словом не обмолвившись о таких чувствах, продолжает эпический рассказ о судьбе чиновника.

Подражание Некрасова не только факт общественной борьбы, но и один из этапов освобождения от традиционных поэтических форм, снижения традиционно поэтического и обретения новой поэтичности. Так, «месяц ясный» у Лермонтова становится у Некрасова «месяцем медным». Здесь появляется не просто неожиданный и резкий прозаизм. В силу ближайших ассоциаций (медные деньги, медный пятак) он становится образом-символом, определяющим всю картину и неотрывным от нее.

Подобную поэтичность мы не всегда найдем в подражаниях и пародиях у последователей Некрасова, и в частности у Минаева. Но во всяком случае, сам тип пародии идет от Некрасова: не пародия на произведение, а лишь форма пародии на произведение, содержание же при этом направлено не против пародируемого произведения, а против какого-то безобразного акта,

порока и т. д. Именно об этом типе пародии писал Добролюбов, называя хорошими пародии, когда они обращены на стихотворение, «имеющее большую известность». Таковы у Минаева «Просьба», которая пародирует лермонтовские «Молитву» и «Тучи», стихотворение «Отцы или дети», пародирующее знаменитое «Бородино». Часты пародии и на самого Некрасова: «Проселком» («Влас»), «Из И. Аксакова» («Школьник») и другие. Не все пародии удачны. Добролюбов в статье о «Перепевах» Минаева указал на ряд пародий, лишенных характерности, часто уж в силу того, что характерности лишены сами пародируемые стихи: некоторые стихи Мея, Майкова, Полонского.

Особенно много у Минаева пародий на Фета. Здесь под обстрелом пародиста оказываются сразу и содержание стихов Фета, и форма их, и общественная позиция поэта. Так, в «Лирических песнях с гражданским отливом» Минаев удачно проецирует на лирику Фета его публицистические статьи «Из деревни», напечатанные в «Русском вестнике».

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,
Говор поселян.
От дворовых нет поклона,
Шапки набекрень,
И работника Семена
Плутовство и лень.
На полях чужие гуси,
Дерзость гусенят, —
Посрамленье, гибель Руси,
И разврат, разврат!.. (стр. 63)

Кстати, как и Минаев, Вас. Курочкин тоже широко пользуется пародиями, даже скорее не пародиями, а перепевами известных стихотворений, особенно Пушкина, Лермонтова. В «Казацких стихотворениях» есть перепевы Жуковского и Пушкина, в «Легендах о Кукельване» — Пушкина и Лермонтова, в стихотворении «Розги — ветви с древа знания!..» перепевается некрасовская «Песня Еремушке». Обычны такие пародии-перепевы и у других поэтов некрасовской школы.

Стихи, пародии, фельетоны Минаева в 60-е годы, как правило, очень веселы и задорны. В них оптимизм, чувство победителя, ощущение представителя

действительного, совершающегося прогресса. Добролюбов уверенно писал: «...для насмешки и пародии предстоит еще большая работа: сопровождать русскую жизнь в новом пути» (VI, 218). Пока была вера в то, что русская жизнь идет «новым путем», насмешка и пародия могли быть по крайней мере веселы. Чем больше было разочарований, понимания того, что этот «новый путь» не состоялся, тем более горечи рождалось у Минаева и других родственных ему поэтов. Развитие русской жизни, русского общества выбивало почву из-под ног, лишало эстетических основ поэзию Минаева.

И на смену веселому юмору и сатире приходят лирические излияния:

Когда-то, милые друзья,
Среди студенческого пенья
С сознаньем вторил вам и я:
«Вперед без страха и сомненья!»

Я снова петь готов «вперед!»
Иным, грядущим поколеньям,
Но страх в груди моей живет,
И мысль отравлена сомненьем. (стр. 132)

Сомнения и страхи находят выражение в иной форме лирического стихотворения: в исповеди, в лирическом монологе надсоновского типа. Появляются сомнения в полезности делаемого дела:

Все так же в лютые морозы,
В глухую ночь, под вой волков
Полями тянутся обозы...
Терпенье то же, те же слезы...
Хлеб не растет от нашей прозы,
Не дешевеет от стихов. (стр. 131)

Горечь гражданина сопровождалась и драматическим ощущением усиливающихся и углубляющихся творческих кризисов. И дело не только во внешних цензурных ограничениях, хотя сам Минаев и пишет о тягостях цензуры или автоцензуры:

Обучена в хорошей школе
Ты, муза бедная моя!
От света, с тайным чувством боли;
Желанья жгучие тая,
Ты изломала бич сатиры
И сходишь так в мир грустный наш:

В одной руке — обломок лиры,
В другой же — красный карандаш.
Ты тихо песни мне диктуешь,
То негодуя, то любя,
И вдруг, прервав сама себя,
Свой каждый стих процензируешь... (стр. 139)

Повседневная бытовая сатира, о которой писала «Искра», английский юмор, юмористическая песня уже не могли в 70—80-е годы существовать в том виде, в каком они существовали в 60-е. Что такое бытовая общественная сатира, «английский» юмор, «дельно-юмористическое» направление в условиях ненормального быта, уродливой общественной жизни, фактического ее отсутствия? Щедрин писал, что русская сатира выбрала мишенью так называемые петербургские нравы. «Но... в Петербурге нравов нет и никогда не было, а есть и было отсутствие нравов» [1]. Перед юмористом-сатириком открывался, таким образом, страшный путь — путь вырождения в беспринципную и беспредметную юмористику, развлекательную, пустую, подчас циническую и самым своим существованием доказывающую «отсутствие нравов». Правда, был еще один путь — путь гневной, обличительной, бескомпромиссной сатиры. И Минаев тянулся к такой сатире почти с самого начала как к высшему роду деятельности: «...автор, — писал он в предисловии к «Думам и песням» (1863 г.), — очень хорошо знает, что юмористические песни — не сатиры. Юмористические песни отзываются только на одни частные явления и факты, по-видимому незначительные, но вместе с тем характерные по своему отношению ко времени и к общественному прогрессу и, относясь к сатире как частное к общему, служат для последней только материалом, черновыми тетрадями — не более. У нас нет сатир, у нас есть пока одни юмористические песни». Минаев, автор «Губернской фотографии», в основе которой сатирические зарисовки Симбирска, видимо, всерьез думал о большом сатирическом цикле, подобном, например, «Губернским очеркам» Щедрина, предполагая когда-нибудь из неясных очерков и силуэтов составить целую повесть, как намекнул он в «Дневнике темного человека» [2]. Некоторые блестящие переводы

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, т. VIII, стр. 295.
[2] «Русское слово», 1861, № 10, стр. 23.

Минаева, особенно из О. Барбье, показывают, какой тип сатиры был ему близок. Минаев преклонялся перед талантом великого русского сатирика Щедрина. Для Минаева, уже старого и тяжело больного, известие, что Щедрин умер (факт смерти Щедрина от него даже скрывали некоторое время), было страшным ударом, ускорившим его собственную смерть. И все же крупным сатириком сам Минаев не стал, а последние годы были творчески особенно малопродуктивны. Старость и болезни здесь не объясняют всего. Вспомним опять-таки о Щедрине, писавшем в условиях болезни и старости, может быть, самые поразительные свои сатиры. Деятельность Минаева оказывалась в 70—80-е годы лишенной почвы, которую она раньше имела в условиях общественного оживления, ибо путь большой «идейной» сатиры был для него закрытым. Почему? «Единственно плодотворная почва для сатиры, — говорил Щедрин, — есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова. Чем далее проникает сатирик в глубины этой жизни, тем весче становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности» [1].

Минаев же не был таким народным поэтом, ему не дано было проникать в глубины народной жизни и охватить всю широту и размах ее. В стихотворении «Блудные дети» есть не только моральный упрек современникам и себе за чуждость народу, но и признание творческого, художественного бессилия в общении с ним:

Когда пред нами в образах поэта
Под серым небом бедных деревень
Встает народ, несущий ночь и день
Тяжелый крест, — до слез картина эта
Нас трогает... Дивит нас, сельский люд,
Порою доводя до умиленья,
Твое неистощимое терпенье,
Безропотность и бесконечный труд,
И сердце в нас становится моложе
От грустных нот певца, и, наконец,
Отзывчивые нервы растревожа,
　　Мы сами плачем, как певец,
И чувствуем, что связаны судьбою
С тобой, народ, что кровна эта связь..

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, т. VIII, стр. 297.

Потом, вполне довольные собою,
Чувствительностью собственной гордясь,
Как практики сухие по природе,
Среди забот и наших личных нужд
Позабываем скоро о народе,
Который нам на самом деле чужд. (стр. 173—174)

Видимо, Некрасов есть тот единственный «певец», «поэт», которого Минаев мог здесь иметь в виду, в чьих образах «вставал народ». Народная поэзия Некрасова для Минаева и ему подобных поэтов была не только залогом живых народных сил, но и точным указанием пределов своей собственной поэзии, коль скоро она обращалась к народу. Другой поэт-искровец — Н. Курочкин сочувственнейшую о Минаеве рецензию закончил беспощадно трезвыми словами: «Все новое, живое и свежее родится не для нас; наследником нашим будет другое, коллективное лицо, которое еще только недавно призвано к жизни и которого не знает ни г. Минаев — ни большинство из нас, живущих искусственною, теоретическою и, так сказать, теплично-литературною жизнью... лицо это — народ, к которому лучшие из нас, конечно, всегда относились с симпатиями, но симпатии наши почти постоянно оказывались бесплодными» [1]. В тех случаях, когда сам Минаев обращался к народной жизни, — это оказывалось лишь отражением мотивов некрасовской поэзии. Таковы, например, «Доля», «1-е января» и др. Один из рецензентов зло писал по поводу этих «некрасовских» стихов Минаева: «Первый гимназист, какому бы вы их прочли, объяснил бы вам, что это самая жалкая и пошлая пародия Некрасова, — эксплуатация чужого гения» [2]. Но не из желания эксплуатировать гений Некрасова рождались эти стихи, и они драматичны не только потому, что говорят о жизненных тяготах.

Кризиса, подобного тому, который переживал Минаев, не избежал и Курочкин. «Когда начиналась «Искра», — писал он, — в русском обществе стояли светлые, прекрасные дни. То была пора самых светлых надежд и упований, пора увлечений, может быть юных,

---

[1] «Дело», 1868, № 1, стр. 29.
[2] «Библиотека для чтения», 1865, т. I, № 3, кн. I, стр. 33.

незрелых, но увлечений чистых, бескорыстных, полных самоотвержения, проникнутых одною целию — целию общего добра и счастия, и единодушных... Литература несла общее, дорогое всем знамя» (стр. 599).

А счастье, действительно, оказалось обманчиво. «Давно уже наступила и стоит другая полоса. Определенная действительность сменила прежние неопределенные идеалы. Она внесла рознь и разлад в единодушное до сих пор общество... Никогда еще наша литература не доходила в своих приемах до такого унижения и распутства» (стр. 600—601). В конце 60-х годов (1868 г.) Курочкин писал в стихотворении «На могиле Д. И. Писарева»:

Усопший брат! Мир памяти твоей.
Увы! Ты жил, как Добролюбов, мало.
Ты чист, как он; зерна́ твоих идей
Не подточило опытности жало.

Мы видели, как старились умы
И как сердца прекрасные скудели.
Поклонимся ж могиле ранней мы —
Созревшие для неизвестной цели. (стр. 233)

Здесь есть очень личные ноты. Произнесены горькие слова об идеях, подточенных «опытности жалом», о цели «неизвестной». Это не о Писареве, это о себе. В стихах, которых все меньше и меньше, оптимизм сменяется скептицизмом, веселье — желчью.

Зол я впервые сегодня вполне;
Зол — оттого что нет злости во мне.

Нет этой злости, которая смело
Прямо из сердца срывается в дело.

Нету ее — ненавистницы фраз,
Злобы святой, возвышающей нас.

Есть только жалкая, мелкая злоба,
Не доводящая даже до гроба... (стр. 234)

Страшная картина распада общества: разврата, воровства, преступности, бесстыдства — в стихотворении «В наше время...» близка яростной щедринской сатире «Современная идиллия». Совершается распад всего и всея. Распад самого смеха.

Смех так смех насильственный, злобы
не скрывающий:
Или разухабистый и стыда не знающий,
Или уж отчаянный, с умоисступлением —
Над собой, над ближними и над всем творением. (стр. 242)

Уже не веселый, задорный куплет завершает курочкинские строфы, а мрачный, драматически звучащий рефрен, похоронная по лучшим надеждам — «грубая сила, стихийная сила»:

Только одно поколенье людей
Выступит с новым запасом идей —
И с барабанным, торжественным боем
В вечность наш век отойдет под конвоем
Умственных бурь и военных тревог,
Время подпишет в кровавый итог,
Что в девятнадцатом веке царила
Грубая сила, стихийная сила.

Тщетен был опыт минувших веков,
Слава героев, умы мудрецов;
Тщетно веками скоплялись богатства
Равенства, знанья, свободы и братства.
Нужны усилия страшные вновь,
Жертвы, мученья, темницы и кровь,
Чтоб хоть крупицы от них уступила
Грубая сила, стихийная сила. (стр. 245)

В подписи П. А. Ефремову на 6-м издании «Песен Беранже» Курочкин шутливо, но точно сказал об этом кризисе:

Изданну книжицу мной подношу вам, друже,
Аще и не нравен слог — мните, мог быть хуже.
Чтите убо без гневу, меня не кляните:
Невозможно на Руси Беранжерам быти. (стр. 256)

Невозможность «Беранжерам быти» заставила искать каких-то новых путей в сатире. Больший чем, например, у Минаева художественный талант, опыт непосредственного творческого общения с подлинно народной поэзией Беранже определили направление и характер этих поисков. Курочкин делает попытку обратиться к народно-поэтическим истокам. Видимо, в 1872—1873 годах он работает над оригинальными по жанру драматическими произведениями — кукольными комедиями. «Курочкин, — вспоминает современник, — затеял целый ряд юмористических пьес на манер про-

стонародных марионеток, писанных простонародным размером стиха на различные общественные темы с неподдельным народным юмором и веселостью хорошего тона. Он успел написать несколько таких маленьких пьес с большим талантом» [1]. До нас дошла одна из этих пьес «Принц Лутоня». Стремление приблизиться к стихии народной речи, народного юмора, народного стиха явственно.

Оказала свое влияние на Курочкина и народная кукольная драма. «Принц Лутоня» — переделка («Я не могу, — пишет Курочкин, — по совести назвать свой веселый труд переводом») комедии из сборника французского писателя Марка Монье. Мужик-дровосек Лутоня и принц Слоняй меняются местами, а краткая история владычества принца Лутони представляет веселую и злую демонстрацию нравов, царящих при дворе. Мы бы не сказали, что комедия стоит по своему содержанию и художественным достоинствам, как об этом подчас пишут, «наряду с лучшими творениями писателей-разночинцев — Некрасова, Щедрина...» [2]. С одной стороны, народная речь Лутони и русские пословицы, поговорки, просторечия, довольно широко использованные, носят характер стилизации, или откровенно натуралистичны. В русской поэзии уже были пропеты «Коробейники», написаны «Мороз, Красный нос», и «Кому на Руси жить хорошо», и вряд ли нужно было уснащать мужицкую речь этими «мотря», «ать» и т. п. Ларчик народной жизни и поэзии не открывается так просто. Некрасов долгие годы шел к своим «Коробейникам», а «Кому на Руси», по его собственному замечанию, двадцать лет собиралось по словечку. С другой стороны, насыщенность комедии иностранными словами, литературными аналогиями, мифологическими и библейскими образами, намеки на злободневные факты общественно-политической и литературной жизни заставляют сомневаться, что комедия преследовала прямые агитационно-пропагандистские цели. Но во всяком случае демократизм комедии, ненависть и презрение

---

[1] В. В. Чуйко, стр. 182.

[2] З. Ф. Бовыкина. «Принц Лутоня» В. С. Курочкина. Ученые записки Адыгейского пед. ин-та, т. 1. Майкоп, 1957, стр. 100.

к верхам свидетельствуют, что Курочкин остался верен себе, а обращение к народности указывает на точность ориентиров в его новых поисках, оборвавшихся так рано: ведь Курочкин умер, когда ему было всего сорок два года.

Сатира поэтов-некрасовцев — одна из самых примечательных страниц в истории русской сатирической поэзии. Создававшаяся в большой мере как литература на злобу дня, она сумела на десятилетия сохранить живой общественный смысл и художественную значимость. Вот почему позднее, особенно в годы революционных потрясений, передовая русская журналистика и поэзия так охотно обращались к традиции своих предшественников — поэтов-сатириков середины века.

ОБ ИНТИМНОЙ ЛИРИКЕ НЕКРАСОВА И ПОЭТОВ ЕГО ШКОЛЫ



Совершенно новые отношения устанавливались в стихах поэтов школы Некрасова между миром лирического героя и женщиной: в конечном счете здесь заявляли себя новые демократические социальные и моральные тенденции, в публицистике формулированные М. Л. Михайловым: «Сомнения в непогрешительности веками утвержденных неравных семейных отношений, неравных общественных прав мужчины и женщины и первые шаги общества к женской эмансипации кажутся мне одним из самых важных, самых характеристических явлений нашего века» (III, 369). Известно, что в лирике Некрасова как бы преодолевается лирическая замкнутость. В его лирической поэзии мы часто уже не находим только одного лирического героя. Как убедительно показал Б. О. Корман в книге «Лирика Некрасова», общение лирического героя Некрасова с миром многообразно. Многообразно и включение других людей в сферу его сознания. Даже когда лирический герой остается в стихе сам по себе, он часто как бы отступает на второй план, лирический эгоцентризм преодолевается. Во имя принципа равенства как бы разрушаются принципы самой лирики;

так женщина входит в лирическое стихотворение и оказывается значимой сама по себе, предстает как самостоятельная героиня. Не то обычно, например, у Лермонтова. Еще в юности Лермонтов написал стихотворение «Прелестнице». Разговор начинается как обращение к ней и, пожалуй, как рассказ о ней:

Пускай ханжа глядит с презреньем
На беззаконный наш союз,
Пускай людским предубежденьем
Ты лишена семейных уз...

Однако внимание немедленно переключается на лирическое *я*:

Но перед идолами света
Не гну колена я мои... [1]

Бывшая в вариантах разработка *ее* темы уходит, оказались зачеркнутыми строки:

а) Пускай ни дочери, ни сына
Ты вечно не прижмешь ⟨к⟩ груди:
И с нищетой тебя судьбина
Ждет неизбежно впереди...

б) Пускай ни к дочери, ни к сыну
Ты груди вечно не прижмешь
За то, что каждого мужчину
За кучу злата обоймешь [2].

Такая разработка вполне могла бы войти в стихи поэтов-некрасовцев. Но Лермонтов опускает этот мотив. Не он для него главный. В зрелом стихотворении «Договор», который восходит к «Прелестнице», идет лишь дальнейшее лирическое самоуглубление.

Почти все поэты-некрасовцы писали лирические интимные стихи: Плещеев и Михайлов, Минаев и Гольц-Миллер, Добролюбов.

Добролюбов — лирик. Мы знаем о нем прежде всего по его статьям. Казалось бы, представить Добролюбова — автора собственно лирических стихов необычно, и все же облик его будет не просто неполон, но, пожа-

---

[1] М. Ю. Лермонтов, т. II, стр. 29.
[2] Там же, стр. 262.

луй, искажен, если мы не вглядимся и не вслушаемся в стихи Добролюбова-лирика. Мало сказать, хотя обычно говорят именно так, что стихи эти дополняют привычное, хрестоматийное представление о знаменитом журнальном трибуне. Нет, эти стихи, интимные, исповедальные, открывают новые стороны одной из самых замечательных личностей 60-х годов. Некрасов, готовя для посмертной публикации стихи Добролюбова, писал: «Может быть, мы лучше сделали бы, если б исключили пьесы, слишком несовершенные по форме: впечатление было бы цельнее, но зато ускользнули бы от читателя некоторые черты, характеризующие личность покойного. А мы именно желали бы дать читателю возможность как можно больше узнать эту личность, после чего она уже сама собою запечатлелась бы в его сердце» (IX, 428).

Не только через статьи, но и помимо их личность Добролюбова владела умами и чувствами людей. Зрелый, много повидавший Некрасов, пишет: «Что касается до нас, то мы во всю нашу жизнь не встречали русского юноши столь чистого, бесстрашного духом, самоотверженного». Через несколько лет даже критик совсем иного лагеря свидетельствовал, что уже целый ряд поколений «усвоил тот особый душевный склад, тот оттенок чувства и направление мысли, которое жило в этом еще так молодом и уже так странно могущественном человеке» [1].

Сила Добролюбова — сила нравственной чистоты, самоотвержения, которое являлось не просто как служение принципу. В одном из писем Добролюбов противопоставил честность по принципу честности по натуре и пояснил разницу стихами Некрасова:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной...

Добролюбов противопоставил, в сущности, принцип как догму принципу как живому органическому велению души. Личность должна была не подчиняться принципу, а быть живым его воплощением, его носительницей, только в этом качестве принцип высок и оправдан. Сам

[1] В. Розанов. Три момента в развитии русской критики. Литературные очерки. СПб., 1902, стр. 95.

Добролюбов не мог быть другим, это чувствовали все. Понимание этой ограниченности, а отнюдь не только антропологизм, владело Чернышевским, когда он писал о *натуре* особых новых людей. Но это не значит, что здесь не предполагалось самоограничений, жертв и потерь. В 1861 году, в самом конце своей недолгой жизни, Добролюбов произнес в стихах горькие слова:

Друг выспренних идей, как медная машина,
Для блага общего назначенный служить,
Я смею чувствовать лишь сердцем гражданина,
Инстинкты юные я должен позабыть. (VIII, 81)

Вот это принесение в жертву себя, своих чувств, своей любви и выразилось во многих стихах его интимной лирики. В них и через них по-своему раскрывалась и сложность эпохи и драматизм ее.

В одном из последних стихотворений с поразительной искренностью проявилась жажда любви, которая жила в душе Добролюбова:

Пускай умру — печали мало,
Одно страшит мой ум больной:
Чтобы и смерть не разыграла
Обидной шутки надо мной.

Боюсь, чтоб над холодным трупом
Не пролилось горячих слез,
Чтоб кто-нибудь в усердьи глупом
На гроб цветов мне не принес.

Чтоб бескорыстною толпою
За ним не шли мои друзья,
Чтоб под могильною землею
Не стал любви предметом я.

Что все, чего желал так жадно
И так напрасно я живой,
Не улыбнулось мне отрадно
Над гробовой моей доской. (VIII, 86—87)

Эта жадность к жизни, жажда любви засвидетельствовали, какой тяжкой была борьба и как широко могла раскрыться эта удивительная личность. В одном из последних парижских писем Добролюбов пишет, как бы делая открытие и удивляясь: «Здесь я начинаю приучаться смотреть и на себя самого как на человека, имеющего право жить и пользоваться жизнью, а не призванного к тому только, чтобы упражнять свои таланты на пользу человечества... Здесь я проще, раз-

вязнее, более слит со всем окружающим. В СПб. есть люди, которых я уважаю, для которых я готов на всевозможные жертвы; есть там люди, которые меня ценят, и любят; есть такие, с которыми я связан «высоким единством идей и стремлений». Ничего этого нет в Париже. Но зато здесь я нашел то, чего нигде не видел, — людей, с которыми легко живется, весело проводится время, людей, к которым тянет беспрестанно — не за то, что они представители высоких идей, а за них самих, за их милые, живые личности» (IX, 454—455).

Для новых людей любовь оказывалась в известной мере камнем преткновения, моральной и эстетической проблемой, встававшей совершенно по-новому. Тургенев указал на реально уязвимую сторону своего героя в романе «Отцы и дети». Но проблема вместе с тем каждый раз вставала и шире, чем только отношения мужчины и женщины, оказывалась вопросом о всем богатстве чувств, о всей полноте жизни и ее непосредственности. Базаровым любовь отвергалась как предрассудок, как романтическая чепуха, но, мстя за себя, она ставила нового человека в драматическое положение, доказывая ему реальность своего и его, Базарова, существования.

В романе Чернышевского «Что делать?» любовь — не романтическая чепуха. И если в случае с особенным человеком Рахметовым она отвергается, то совсем не в этом качестве. Речь идет о сознательном аскетизме, о жертве, которая кажется и герою и автору необходимой. Видимо, Чернышевский считал эту жертву не только необходимой, но и преодолимой легко и быстро; не случайно в радостном и счастливом финале автор, хотя и внешним образом, возвращает своим героям всю полноту чувств. В сущности, жертва приносится во имя сохранения цельности характера, но ведь такая жертва каждую минуту способна поставить эту цельность под сомнение. Правда, сама проблема жертвы, ее драматизм и невосполнимость в роман не вошли. Но она от этого не перестала существовать ни в жизни, ни в литературе. Когда Чернышевский писал «Пролог», то переоценка, шедшая по многим направлениям, совершалась и на этом пути. Любовь вошла в этот роман полно и живо, не как противостоящая борьбе сила, а

как сливающаяся с ней, к их взаимному обогащению. Любовная лирика Добролюбова по-своему отразила драматические коллизии, с которыми сталкивались новые люди в сфере чувств, — и пафос принесения всего богатства чувств в жертву гражданскому служению, и запоздалое сомнение в правомерности такой жертвы.

С тобой, мечтатель мой, я понял наконец
Источник моего душевного страданья:
То праведная казнь нелюбящих сердец —
Бессилие мечты, бессилие желанья. (VIII, 82)

Это поэт пишет в свой смертный год. И еще стихотворение, тем же годом датированное:

Проведши молодость не в том, в чем было нужно,
И в зрелые лета мальчишкою вступив,
Степенен и суров я сделался наружно,
В душе же, как дитя, и глуп и шаловлив. (VIII, 82)

Некрасов в стихах «Памяти Добролюбова» произнес то же слово — «суров»:

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

Интимная лирика Добролюбова последних лет свидетельствует, что он не хотел быть только суровым, только подчиняющим страсти рассудку, что он пришел к еще более широкому пониманию жизни и ощущению ее сил. Живя, по слову Некрасова, он более учил умирать, умирая, он начал учить жить. И какая жажда жизни, любви звучит в последних стихах. Умирая он стал еще богаче духовно, оптимистичнее, в сущности, как ни странно звучит это слово в соединении с представлением о смерти, и это ли не доказательство того, сколь живым человеком, в полном смысле слова, был Добролюбов. Сказалось ли здесь в последних стихах приближение смерти? Может быть. Важно, что оно вызвало ощущение жизни. Писарев удивительно точно сказал о смерти Базарова: «...умирающий Базаров, распустивший свою натуру, давший себе полную волю, возбуждает больше сочувствия, чем тот же Базаров, когда он холодным рассудком контролирует

каждое свое движение и постоянно ловит себя на романтических поползновениях. Если человек, ослабляя контроль над самим собою, становится лучше и человечнее, то это служит энергическим доказательством цельности, полноты и естественного богатства натуры» [1]. Кажется, эти слова хорошо поясняют процессы, которые совершались в душе Добролюбова в последние годы жизни и которые выразились в нескольких его лирических стихах. Вера в дело своей жизни осталась, она укрепилась:

Милый друг, я умираю,
Но спокоен я душою...
И тебя благословляю:
Шествуй тою же стезею — (VIII, 87)

— последние написанные поэтом стихи. Но вера эта становилась все богаче, прекраснее, человечнее. Лессинг писал, сравнивая греков с троянцами у Гомера: «...он (грек. — *Н. С.*) был чувствителен и знал страх; он обнаруживал и свои страдания и свое горе; он не стыдился никакой человеческой слабости, но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести и долга. То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обусловливалось принципами... только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность» [2]. Лессинг определил два полюсных состояния, но оказывалось, что между ними могли совершаться сложные движения.

Мы указали на одну сторону лирики Добролюбова, но она связана и с другой, с тем, что, собственно, называется интимной, любовной лирикой поэта, более того, она определила эту последнюю. У Добролюбова немало любовных стихов, и в них поэт приходил к тому же открытию, которое было сделано Некрасовым в области интимной лирики, вернее, он стоял перед проблемой, которая решалась Некрасовым или уже была им решена.

---

[1] Д. И. Писарев. Сочинения в 4-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 47.

[2] Г. Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 77.

В 1861 году Добролюбов так определил в стихах опыты интимной жизни:

Средь жалких шалостей моих,
То бестелесно идеальных,
То исключительно плотских
И даже часто слишком сальных,
Одну я встретил... (VIII, 85)

Думается, что данные здесь определения в большой мере могут быть отнесены ко всей любовной лирике Добролюбова. Некрасов, видимо, при подготовке стихотворения для публикации в «Современнике» сделал любопытнейшие поправки, с которыми стихотворение выглядело так:

Средь жалких опытов моих,
То бестелесно идеальных,
То исключительно земных
И потому отчасти сальных...

Поправки Некрасова характерны: вместо «шалости» — «опыты», вместо «плотских» — «земных». В них проявилось не просто деликатное желание что-то смягчить, что-то сделать более гладко звучащим. Великий поэт, заменяя неточные, случайные слова, стремится к выявлению и закреплению некоторого обобщенного смысла. И смысл этот в постановке проблемы: опыт любви оказывается или бестелесно идеальным или исключительно земным. «Идеальность» и «земность» — проблема, перед которой оказалась новая поэзия. Были поэты-некрасовцы, которые почти обошли ее. К таким относится Плещеев; его любовные стихи очень традиционны, написаны часто под прямым влиянием любовной лирики Пушкина и Лермонтова. Добролюбов же во всяком случае ощущал здесь новые проблемы и, таким образом, его искания в любовной лирике лежат не в стороне от исканий Некрасова.

Само это противоречие могло и должно было ощущаться как прямое следствие совершавшегося самоограничения в сфере человеческих чувств вообще, и единственным способом преодоления его оказывалась одна из самых человечных форм человеческой деятельности — искусство. Добролюбов не был творцом-художником, но любопытно, что хотя бы поставить мучительную проблему он попытался именно в формах искусства. Но только уже собственно поэт — Некрасов мужествен-

но шел на преодоление противоречий между идеальным и реальным, со своими поисками новой поэзии любви в самой ее прозе.

Особое внимание поэтов школы Некрасова уделялось женщине униженной, оскорбленной, падшей. Но противоречие между «идеальностью» и «земностью» оказывалось здесь еще большим и труднее разрешаемым. При объяснении таких стихов уже нельзя ограничиваться только констатацией, что то или иное из них, например, «вызвано отношениями Добролюбова с Машенькой» [1]. Если в некоторых стихах просматриваются биографические реалии, то важно понять, почему они вошли в стихи и вошли именно в таком виде.

Во многих ранних стихах Добролюбова есть то, что сам он точно назвал «бестелесной идеальностью». Таковы стихотворения «Я пришел к тебе, сгорая страстью», «Тихий ангел» и некоторые другие. Добролюбов стремится к некрасовской разработке темы. Стихотворение «Не диво доброе влеченье» даже как будто бы повторяет отдельные строки известного некрасовского «Когда из мрака заблужденья»:

И не забуду я мгновенья,
Как ты, прокляв свой прежний путь,
Полна и веры и смущенья,
Рыдая, пала мне на грудь. (VIII, 57)

Но в отличие от некрасовского в добролюбовское стихотворение *она* входит чисто внешне, это не столько реальный человек, сколько условное обозначение некоторой идеальности, а поэтическая традиция подсказывает готовые определения:

Но красоты твоей чистой следы
В самом падении живы...

Свежи и пламенны чувства твои,
Сердце невинно и чисто, —
И в первый раз еще блеском любви
Светится взор твой огнистый. (VIII, 55)

Внимание к *ней* не становится у Добролюбова пониманием *ее*. В некрасовском стихе есть внутренняя

---

[1] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1964, стр. 618.

сложность положения, рожденная сложностью характера. Даже чистый порыв благородства еще не решает всего. Мало понять и простить. И один за другим рождаются мучительные вопросы:

Зачем же тайному сомненью
Ты ежечасно предана?
Толпы бессмысленному мненью
Ужель и ты покорена?

У Некрасова драматизм несет каждое определение: и психологическое — «в душе болезненно-пугливой» и по-пушкински афористичное — «забывчивую совесть».

У Добролюбова внимание к *ней* ограничено, несмотря ни на что, утверждением ее идеальности:

Но ты, мой друг, мой ангел милый,
На мой призыв отозвалась;
Любви таинственною силой
Ты освятилась и спаслась. (VIII, 57)

В сущности, эта идеальность исключает подлинный драматизм, подобный тому, что есть в стихотворении Некрасова. И поэтому совершенно по-разному звучат и разное впечатление производят, казалось бы, одинаковые окончания в сходных стихах:

ДОБРОЛЮБОВ

Друг мой! С доверьем склонись мне на грудь...
Можем с тобой с этих пор мы
В правде сердечной любви отдохнуть
От добродетельной формы. (VIII, 55)

НЕКРАСОВ

Грустя напрасно и бесплодно,
Не пригревай змеи в груди.
И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди.

Сама сила порыва и призыва оказывается разной. В стихотворении Добролюбова есть лишь риторическо-сентиментальная вариация на тему «конец — делу венец». Прощение и любовь отодвинули драму в прошлое и оставили ее там. У Некрасова прощение и любовь не отменяют драмы в настоящем и не исключают ее в будущем. Тем пламеннее гордый вызов, открытый

порыв и готовность подлинно человеческого, неукротимого начала его стихотворения.

С другой стороны, в стихах Добролюбова можно найти мотивы «земности». Но если в идеальности он не видел земных начал, и она становилась бестелесной, то в земных и плотских началах он не увидел идеального. Остановимся на следующем стихотворении:

Не в блеске и тепле природы обновленной,
Не при ласкающем дыхании весны,
Не в бальном торжестве, не в зале оживленной
Узнал я первые сердечной жизни сны.

В каморке плачущей, среди зимы печальной,
Наш первый поцелуй друг другу дали мы,
В лицо нам грязный свет бросал огарок сальный,
Дрожали мы вдвойне — от страсти и зимы...
И завтрашний обед, и скудный и неверный,
Невольно холодил наш пыл нелицемерный.

Кто знает, для чего ты отдалася мне?
Но знал я, отчего другим ты отдавалась...
Что нужды?.. Я любил. В сердечной глубине
Ни одного тебе упрека не сыскалось. (VIII, 78)

Внешне стихотворение восходит к знаменитому некрасовскому «Еду ли ночью»: и здесь и там жизнь и любовь бедняков, голод и проституция; даже деталь интерьера (действительно, очень выразительная) повторена: в «комнате нашей зажгли огонек» — «в лицо нам грязный свет бросал огарок сальный». Но Добролюбов не открывает поэзии в самом этом мире, быте, любви. Идеальное (тепло природы, весна, бальное торжество) противопоставлено каморке, грязи, холоду и голоду. Объяснение и оправдание, вскользь брошенное в конце, — «что нужды? Я любил», — в сущности, ничего не объясняет и ничего не оправдывает, ибо *нам*, читателям, нужна *наша* любовь к нему и к ней. Простого сочувствия героям стихотворения, как бедным, несчастным людям, было бы недостаточно, такое сочувствие для нас самих осталось бы слишком абстрактным и исключающим высшую человеческую точку зрения.

Именно такое высшее чувство любви рождает и несет стихотворение Некрасова «Еду ли ночью по улице темной». Это стихотворение — одно из самых замечательных не только в русской лирике, но, пожалуй, и в целой русской литературе. Как известно, Тургенев,

сдержанно относившийся к стихам Некрасова даже в пору близости к поэту и совершенно отрицательно после разрыва отношений с ним, был потрясен этим стихотворением. «...Скажите от меня Некрасову, — писал Тургенев Белинскому в письме от 14(26) ноября 1847 года, — что его стихотворение в 9-й книжке («Современника». — *Н. С.*) меня совершенно с ума свело; денно и нощно твержу я это удивительное произведение — и уже наизусть выучил» [1]. А Чернышевский считал, что оно первое показало: Россия приобретает великого поэта. Великого! И, видимо, здесь, хотя и необходимо, но мало указать на то, что стихотворение описывает жизнь социальных низов, что здесь вводятся элементы социальной биографии, что оно связано с тематикой и поэтикой натуральной школы и т. п. Уже первая фраза как бы возвращается к известному пушкинскому вступлению, но одновременно отталкивается от него и ему противостоит:

Брожу ли я вдоль улиц шумных... —
. . . .
Еду ли ночью по улице темной...

Если пушкинские мысль и чувство по мере движения стиха все более и более удаляются от конкретности, восходят к всеобщему, к жизни и к смерти в их почти космическом значении, то Некрасов углубляется в воспоминания, в конкретный, такой исключительный и в то же время такой обычный случай из жизни бедняков. Мотив социальности поддержан краткой биографической «справкой» о героине стиха. Но этот мотив, случай из социальной жизни, социальная биография, вставлен в рамку романтическую. Реальная история оказывается романтически воспринятой и рассказанной. Первые строки наложили на стихотворение мрачный романтический колорит:

Еду ли ночью по улице темной,
Бури заслушаюсь в пасмурный день... —

И на его фоне возникает мотив воспоминания:

Друг беззащитный, больной и бездомный,
Вдруг предо мной промелькнет твоя тень.

---

[1] И. С. Тургенев. Письма, т. 1. М. — Л., Изд. АН СССР, 1961, стр. 264.

В самом рассказе есть недомолвки и оборванность, почти таинственная; нет ни концов ни начал: «Где ты теперь?»

Создается ощущение странной заброшенности героев в мире, мотив судьбы открывает стихотворение и закрывает его, соединяясь с мотивом беззащитности:

Друг *беззащитный*, больной и бездомный...
. . . .
С детства *судьба* невзлюбила тебя...

— это из начала стихотворения. А вот конец:

...И роковая свершится *судьба*?
Кто ж *защитит* тебя?..

Зло, не переставая быть социальным, воспринято и как более универсальное, всеобщее зло судьбы и рока. Всеобщий характер определений (горемычная нищета, злая борьба, роковая судьба) как бы преодолевает исключительность ситуации, не давая ей остаться случаем, казусом, вовлекая ее в общее движение жизненных стихий.

Реалистическое начало совместилось с романтическим. Происходит нечто подобное тому, что совершается в английском романе (Диккенс), где романтическое начало часто причудливо переплетается с реалистическим и служит одним из источников поэтичности. «Преобладание новых принципов реалистической типизации, — пишется в одном из исследований об английском романтизме, — не исключало преемственной связи английского реалистического романа так называемой «блестящей плеяды» (Маркс) с некоторыми традициями романтизма»[1]. П. И. Капнист в своей полустатье, полудоносе не совсем безосновательно говорит об английской и французской литературе[2] в связи с Некрасовым: «... сатира г. Некрасова нередко эффектно и неверно применяет к русской жизни несвойственные ей черты французского или английского пауперизма» — и называет здесь именно «Еду ли ночью...», «где поэт

---

[1] А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 33.

[2] И. З. Серман в статье «Некрасов и Виктор Гюго» сделал ряд очень любопытных сопоставлений некрасовских стихов со стихами французского поэта. — В сб.: «Русско-европейские литературные связи». М. — Л., «Наука», 1966.

применяет к нам картину, напоминающую крайности манеры Виктора Гюго и ему подобных»[1].

Но романтические мотивы у Некрасова здесь не только источник поэтичности; функция их шире, чем, например, у Диккенса. Не случайно при определенном интересе и большом сочувствии Диккенсу Некрасов считал его все же узковатым и практичным. «В романе Диккенса, — писал он, — вы постоянно чувствуете преобладание той положительности, против которой он сам ратует; эта положительность, *фактичность* пустила в самого автора слишком глубокие корни. Даже защищая идеальные стороны человеческой природы против так называемых фактов, против фактического воспитания, стремящегося к подавлению их, Диккенс счел нужным привести положительную материальную причину, почему сохранение нежных стремлений сердца необходимо для человечества... Тонкий любитель искусства насладится превосходными характерами, меткой наблюдательностью в романе Диккенса... но никогда не подействует подобное произведение на сердце, никогда оно не наполнит его таким избытком благородных ощущений и стремлений, такой горячей жаждой деятельности, как то произведение, которое в идеальной стороне человека видит не подспорье его материальному благу, но условие, необходимое для его человеческого существования!» (IX, стр. 292—293).

Романтизм у Некрасова является и средством преодоления узкого рационалистического взгляда на мир. Поэты-некрасовцы часто все же остаются рационалистами в объяснении мира; сами категории социальности, среды предстают у них как очень непосредственные и поэтому, пожалуй, узкие. У Некрасова же социальные определения даны, но они не стали окончательными. Жизнь воспринята сложнее и шире. Ничему не дано последних объяснений. И здесь, в тесных, казалось бы, рамках лирического стихотворения, в необычайно концентрированном виде Некрасов предсказывает и некоторые открытия и особенности Достоевского-романиста. Это и психологические приметы социального изгоя, в котором шевелятся проклятия миру, бесполезно замирающие. Сама ситуация повторится в «Преступле-

---

[1] Сочинения П. И. Капниста, т. II, М., 1901, стр. 414.

нии и наказании», где во имя спасения семьи от голодной смерти Соня Мармеладова пойдет на улицу. В литературе о Достоевском отмечалось, что вся история спасения Сонечкой теоретика-разночинца Раскольникова, нового человека, полемична по отношению к лирике Некрасова (и, добавим от себя, всей некрасовской школе), где новый человек извлекает падшую душу «горячим словом убежденья». Но, кажется, не отмечено другое: история «вечной» Сонечки Мармеладовой восходит к некрасовскому «Еду ли ночью». И дело не только в сюжете, но в поэтизации ее поступка; ее физическое падение не только объясняется и оправдывается, оно героично, ибо за ним страдание и самоотверженность. Наконец, окажется близким Достоевскому и общий мрачный колорит произведения, даже характер и значимость отдельных деталей, особенно — подлинно рембрандтовская освещенность всей картины.

Сравнение Достоевского с Рембрандтом уже давно стало общим местом в литературе о писателе. Единственный источник света во многих картинах его философичен.

«Вывод — ...из этих наблюдений над внешними покровами созданий Достоевского, над его стилем, — писал в свое время Вяч. Иванов, — был бы, однако, не полон, если бы мы не приняли в расчет одного могущественного приема изобразительности, при помощи которого романист умеет превратить протокол уголовного следствия в живую ткань чисто поэтического — и притом романтического по своему наряду — рассказа. Достоевский не только колорист, но колорист-импрессионист. В этом он подобен Рембрандту. Припомним слова Бодлера:

Больница скорбная, исполненная стоном,
Распятье на стене страдальческой тюрьмы —
Рембрандт!.. Там молятся на гноище зловонном,
Во мгле, пронизанной косым лучом зимы.

...Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озареньях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин» [1].

[1] Вяч. Иванов. Борозды и Межи. М., «Мусагет», 1916, стр. 28—29.

Такое же, из одного источника освещение в стихотворении Некрасова, если не столь глубоко философично, то, во всяком случае, многозначно.

В стихотворении Добролюбова слова «В лицо нам грязный свет бросал огарок сальный» рисуют лишь деталь интерьера, дают только наглядную примету нищего быта. Не то у Некрасова:

Голод мучительный мы утолили,
В комнате темной зажгли огонек,
Сына одели и в гроб положили...

Здесь свет не только служит такой наглядности, он и символ вновь затеплившейся, возрождающейся и продолжающейся (но какой ценой!) жизни. Конечно, Некрасову чуждо многое и многое у Достоевского: культ страдания, философия смирения и т. п. Здесь нам хотелось указать лишь на те качества некрасовского произведения, которые у Достоевского повторятся. И, конечно, некрасовское стихотворение остается лирическим. Женщина в нем поэтична, она героиня не только сюжета. В стихотворении «Когда из мрака заблужденья» герой, по существу, *он*, так как *он* снимает с *нее* вину, ее действительную вину. *Она* способна пробудиться, но возродил ее *он* «горячим словом убежденья». Она же, пребывавшая «во мраке заблужденья», «падшая душа». В «Еду ли ночью» есть возвращение к истокам ее падения, и уяснение их меняет характер отношений *его* и *ее*. Подлинно героична *она*. Правда, *ее* лирический мир не раскрыт и не совмещен с лирическим миром героя, как в некоторых других стихах Некрасова. Собственно лирическое начало несет все-таки *он*, и *его* отношение во многом определяет поэтическую и нравственную стихию произведения.

Известно, что сюжет некрасовского стихотворения воспроизведен почти буквально в повести Щедрина «Запутанное дело» во 2-м сне Мичулина: «А дома ждет его зрелище, полное жгучего, непереносимого отчаяния! В холодной комнате, в изорванном платье, на изломанном стуле сидит его жена; около нее, бледный и истомленный, стоит его сын... И все это просит хлеба, но так тоскливо, так назойливо просит!

...А между тем, в комнате все холоднее и холоднее; на дворе делается темно; ребенок все так же стонет,

все так же жалобно просит хлеба! Боже! да чем же все это кончится?..

— Наденька! Наденька! куда ты идешь? Что хочешь ты делать?.. Страшно, страшно мне за тебя, Надя!

А он уж ждет тебя, дряхлый, бессильный волокита, он знает, что ты придешь, что ты *должна* прийти... он, не считая, кладет тебе в руку деньги; он не торгуется, хотя и знает, что может купить тебя за самую ничтожную плату...

— Ешьте, — говоришь ты мужу и сыну, бросая на стол купленный ужин, а сама садишься в угол» [1]. Как будто бы Щедрин точно проследовал за поэтом. Но какая разница между этим эпизодом из повести молодого писателя и некрасовским шедевром, разница определенная, конечно, особенностями жанра. В произведении Щедрина все обнажено до предела. Случай описан и растолкован. В стихотворении Некрасова нет как раз этой определенности; нигде ни одним словом не сказано, что она «продалась». Лишь чувства героев не оставляют сомнения относительно происшедшего:

Ты не спешила печальным признаньем,
  Я ничего не спросил,
Только мы оба глядели с рыданьем,
Только угрюм и озлоблен я был...

Однако сама страшная, казалось бы, по обнаженности и исключительности история у поэта недосказана и как бы скрыта. Самый ужасный образ тот, который не создан, от которого герой сам как бы отводит глаза:

Случай нас выручил? Бог ли помог?

Он, зная и понимая все, не *может* сказать об этом даже себе, он не может и не должен выразить в словах и образах, материализовать то, что случилось. Было бы слишком для него рассказывать об этом. В повести Щедрина рассказ многословен не только по количеству слов, в некрасовском же рассказе есть потрясающее целомудрие умолчания. Еще в варианте «Современника» было слово «жертва разврата»:

Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Жертвой разврата тебя назовут...

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20-ти томах, т. 1. М., 1965, стр. 239—241.

Позднее эти слова были заменены:

Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Именем страшным тебя назовут...

Сам он не может назвать этого страшного имени.

Конечно, подлинно человеческая мораль поэта не могла вмещаться в рамки чиновничьего морального кодекса. Цензор Е. Волков возмущался именно безнравственностью стиха: «Нельзя без содрогания и отвращения читать этой ужасной повести! В ней так много безнравственного, так много ужасающей нищеты!.. И нет ни одной отрадной мысли!.. нет и тени того упования на благость провидения, которое всегда, постоянно подкрепляет злополучного нищего и удерживает его от преступления. Неужели, по мнению г. Некрасова, человечество упало уже так низко, что может решиться на один из этих поступков, который описан им в помянутом стихотворении? Не может быть этого!» [1]

Так нравственная «безнравственность» стихотворения столкнулась с безнравственной «нравственностью» доноса.

Эта моральная чистота характерна при разработке «аморальной» темы и у других поэтов-некрасовцев. В том же 1847 году, когда появилось стихотворение Некрасова «Еду ли ночью», было напечатано стихотворение М. Михайлова «Надя». Оба произведения роднит и общая гнетущая атмосфера сырого вечера в холодном городе, и эпичность сюжета, в ней развернувшегося.

По улице шел я... Мерцали
В тумане кой-где фонари...
Пуста была улица; встретил
Я пары четыре иль три...

Герой встречает девушку, когда-то знакомую, может быть, любимую. Он поражен изменениями, в ней происшедшими. В ответ

Печально она улыбнулась...
Я много во взоре прочел —
И проповедь бросил — и с нею
Вдоль улицы молча пошел.

[1] В. Евгеньев-Максимов. Некрасов как человек, журналист и поэт. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 224—225.

Ее до квартиры довел я
И молча ей руку пожал...
Она мне сказала: «Зайдите!»
Но я отвечал: «Я устал!»
И грустно своею дорогой
Побрел я... (I, 56)

Стихотворение Михайлова близко некрасовскому произведению своей благородной сдержанностью и недосказанностью. Конечно, оно лишено подлинно трагической силы некрасовского произведения, поэтому то, что было у Некрасова целомудренностью, здесь стало, пожалуй, только деликатностью.

Наконец, обратим внимание еще на один мотив, появившийся у поэтов некрасовского направления и в чем-то завершающий женскую тему их интимной лирики. Это настроение, развившееся в стихотворении И. И. Гольц-Миллера, напечатанном в 1869 году в «Отечественных записках»[1]. Здесь женщина уже не только предмет любви или сочувствия, она товарищ, друг по борьбе. Здесь выражено, хотя и несколько декларативно, равенство героев:

Дай руку мне, любовь моя,
Дай руку мне смелей!
Милей всех благ мне речь твоя
И блеск твоих очей.

. . . .

Смелей же вдаль, и в шум, и в гам,
Навстречу суете,
Навстречу счастью и бедам,
И лжи и красоте! (стр. 53)

Нельзя сказать, чтобы мотив этот был развит: слишком драматичны и сложны оказались судьбы исторические и людские, но здесь есть та мечта, тот идеал, который, в конце концов, чувствовался или осознавался всеми поэтами, жаждавшими новых отношений и боровшимися за них.

---

[1] И. Г. Ямпольский склонен считать автором стихотворения М. Л. Михайлова.



В 70—80-е годы поэзия Некрасова оказала громадное влияние на поэзию революционного народничества. Связи оказывались обоюдными. Уже неоднократно в новейшей литературе писалось о том, в какой мере движение революционных народников повлияло на поэзию Некрасова, питая живыми впечатлениями одну из постоянных тем его творчества — самоотверженную отдачу себя общему делу. В то же время «подпольная» и «тюремная» муза поэтов-народников П. Ф. Якубовича, Н. А. Морозова, В. Н. Фигнер и других во многом жила впечатлениями от некрасовской поэзии. Как писал в «Повестях моей жизни» Н. А. Морозов, он «был настолько проникнут некрасовскими образами, что уже не отличал воображаемого от действительного» [1]. В самом деле, его поэмы «Встреча», «Тюремные видения» очень напоминают некрасовские стихи, прежде всего «Железную дорогу». Отдельные образы некрасовской поэзии становятся постоянными в стихах поэтов-народников. Так, как спра-

[1] Н. А. Морозов. Повести моей жизни, т. 1. М., АН СССР, 1947, стр. 431.

ведливо отмечает Н. В. Осьмаков в книге «Поэзия революционного народничества» (М., 1961), и в стихах Морозова, и в стихах Муравского, Синегуба появляется некрасовский образ сеятеля-революционера. Поэты-народники создали ряд прекрасных стихов, лирических и агитационных: «Замучен тяжелой неволей», «Отречемся от старого мира». В то же время, обращаясь к народу, они не встают на путь самостоятельного поэтического исследования и, в сущности, лишь перепевают Некрасова.

Среди поэтов 80-х годов, может быть, наибольшее влияние Некрасова испытал С. Я. Надсон. Желание продолжать традицию гражданской поэзии, призыв к общественному служению роднит Надсона с Некрасовым. Но отъединяют Надсона от Некрасова не только встречающиеся в его стихах настроения растерянности, недоумения, ощущения общественного и личного бессилия (эти мотивы есть и у Некрасова), но реальное поэтическое бессилие. Главный недостаток поэзии Надсона, в котором поэт, впрочем, лично никак не виноват, тот, что она чужда народности. Надсон-критик однажды отметил как бесспорную истину, что при сопоставлении слов «сад» и «огород» мы точно знаем, что одно — «сад» — поэтично, а другое — «огород» — нет. Здесь выразилось представление о поэзии, абсолютно чуждое некрасовскому, для которого просто невозможна сама отвлеченная иерархия слов как поэтичных и непоэтичных.

Таким образом, поэзия революционного народничества или поэзия Надсона, например, должна быть не только сопоставлены с поэзией Некрасова, но и противопоставлены ей, противопоставлены именно потому, что часто повторяют некрасовские мотивы внешне; искренность и сила настроений, стоявших за стихами, далеко не всегда становились искренностью и силой искусства.

В то же время их творчество свидетельствовало и о том, что некрасовская художественная система исчерпала себя именно как система. Если в 60—70-е годы еще существовала некрасовская школа, возникшая в рамках художественной системы Некрасова, при всех индивидуальных различиях и своеобразии поэтов, выражавшая особенности этой системы, то в 80—90-е годы такая школа оказывалась уже невозможной. Влияние,

прямое и непосредственное, рождало эпигонскую поэзию (мы не хотим сказать этим, что вся поэзия Надсона или поэтов-народников определяется этим словом), давало подражание, а не традицию.

Возможно, что то ограниченное толкование некрасовской поэзии как узкой, догматичной и антиэстетичной, которое довольно широко распространилось в критике 80—90-х годов, сложилось не без влияния поэтов, искренне желавших идти по некрасовским стопам. Н. Л. Степанов совершенно справедливо (при известной условности терминологии, действительно, не очень устоявшейся в нашем литературоведении) пишет: «Традиция в отличие от школы не подражание мастерству метра, а непрерывный и сложный исторический процесс развития литературы, в котором могут время от времени выступать то одни, то другие элементы, введенные в литературу поэтами и писателями прошлого. Это не возвращение к прежней системе, а включение ее элементов в новую, благодаря чему меняется вся система. Поэтому не копирование старой системы (хотя бы и совершенной), а усвоение ее элементов, применение их в новой функции и в иной системе особенно плодотворны. Потому-то не стихи «ученика», а поэта-новатора на самом деле продолжают традицию, развивают ее» [1]. Быть некрасовцем уже значило идти дальше Некрасова. Некрасов на этих новых путях оказывался неизбежен для многих и разных поэтов, но в качестве каждый раз новом. С Некрасова реже начинают, но им чаще кончают. Так пришел к Некрасову Маяковский, как будто бы вначале резко и решительно от него оттолкнувшийся. Влияния, дававшие подражания, кончались, начиналось влияние, дававшее традицию. Это новое отношение к Некрасову точно сформулировал А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма», пронизанной ощущением революции: «Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой стал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией, связанной с Некрасовым) граждан-

---

[1] Н. Л. Степанов. Некрасов и советская поэзия. М., «Наука», 1966, стр. 167—168.

ственности оказалась нашей собственной душой»[1]. Таким образом, собственно некрасовская поэзия кончилась, начиналась лишь традицией связанная с Некрасовым. В новую поэзию Некрасов входит в «снятом» виде и в сложном взаимодействии с другими поэтами, родившими традицию. И тут обнаружилось неожиданное, на первый взгляд. Будучи «снятой», некрасовская поэзия вновь обнаружила подлинную шпроту и неисчерпаемость. Многое из того, что было у Некрасова в зерне, в намеке, в тенденции, зажило новой жизнью в позднейшей поэзии. Забытое или незаметное ранее выявляло свою перспективность.

Для позднейшего читателя сам Некрасов, прочитанный через Блока, Маяковского, Твардовского, становился бесконечно богаче, более того, он иногда оказывался понятым не сам по себе, а через другого поэта, через иную систему. Так, Н. Асеев заявлял, что для него Некрасов стал впервые прощупываться через «Пепел» Андрея Белого, как известно, написанный под влиянием Некрасова и посвященный его памяти. Мимо Некрасова уже не проходило почти ни одно крупное поэтическое явление. По-своему осваивал Некрасова даже символизм, казалось бы, Некрасову абсолютно чуждый. К. И. Чуковский первый указал в свое время на эту как будто бы само собой разумеющуюся чуждость, как на заблуждение[2]. О любви к Некрасову и о влиянии его поэзии на их творчество говорили А. Блок и Андрей Белый, А. Ахматова и М. Волошин. Влияние Некрасова на поэтов разных лет, разных литературных и общественных позиций, разных, наконец, индивидуальностей было, естественно, различным.

Прежде всего он воспринимался как первоклассный поэт-мастер. Окончательно уходили в прошлое представления о том, что если поэзия Некрасова и живет, то вопреки ее якобы антиэстетичности. Изысканнейшие и строгие ценители писали об удивительном искусстве некрасовской поэзии, иногда даже впадая в крайность при попытках отграничить лишь формальное начало в ней. «Некрасов был для меня, — писал М. Волошин, —

---

[1] А. Блок, т. 5, стр. 431.

[2] К. Чуковский. Некрасов и модернисты. — В кн.: К. Чуковский. Лица и маски. СПб., «Шиповник», 1914, стр. 206—216.

не столько гражданским поэтом, сколько учителем формы». В книге «Символизм» Андрей Белый разбирает отрывок «Смерть крестьянина» из поэмы «Мороз, Красный нос» как некий образец абсолютной, законченной художественной формы.

В конце XIX — начале XX веков новую жизнь обретает тема города и его противоречий, в сущности, открытая в русской поэзии «крестьянским» Некрасовым. Такой «специалист» по этой теме, как В. Брюсов, в статье «Некрасов как поэт города» засвидетельствовал это. Тему разовьют и Андрей Белый, прямо определявший свой сложный путь как путь от бодлеризма к Некрасову, и особенно ранний Маяковский.

Близок оказался Некрасову А. Блок на своих трудных путях к России, к родине, к народу, поисками своего места в жизни. У Блока можно найти немало следов некрасовского влияния, точнее, перекличек с Некрасовым, откликов ему. И причина здесь, хотя и находит выражение в поэзии, в сущности, лежит уже за ее пределами. «Всюду, где Блок страдает от столкновения с действительностью, где жизнь ставит задачи, для своего разрешения требующие дела, поэт оказывается в преодолении темы внутренне и формально близким к Некрасову» [1].

Но поэтом, перед которым проблема «дела» стояла как ни перед кем, пожалуй, в нашей литературе был В. Маяковский. Это прежде всего роднит Маяковского с Некрасовым. Маяковский остался чужд песенно-фольклорной стихии в некрасовской поэзии, но ораторскую традицию, ту, которую Некрасов в свою очередь во многом наследовал у Державина, Маяковский принял вполне. Не только способность общаться с каждым, но и умение обращаться ко всем сближает Некрасова и Маяковского. Маяковский, как известно, начал с задорных и вызывающих отрицаний. «Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей», — писал он в 1914 году [2]. Однако уже дореволюционный Маяковский был ближе к Некрасову, чем он, может быть, сам об этом думал, и в ранних

---

[1] И. Оксенов. Некрасов и Блок. Некрасов. Памятка ко дню рождения. Пг., 1921, стр. 20.

[2] В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 295.

сатирических стихах и в лирике. Стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» целиком в традиции русской литературы, начатой Некрасовым (вспомним о сцене избиения лошади в цикле Некрасова «О погоде» и о той же сцене в сне Раскольникова у Достоевского). Близка Маяковскому и яркая живописность Некрасова, особенно в его сатирических циклах, с подчеркнутой, гротескной выразительностью, со смещенностью привычных пропорций, со смелой деформацией:

Князь Иван — колосс по брюху,
Руки — род пуховика,
Пьедесталом служит уху
Ожиревшая щека.

При чтении этих строк Маяковский воскликнул: «Неужели это не я написал?!» Л. Брик вспоминает: «Юбиляры и триумфаторы» Некрасова были для него неожиданностью. Он не переставал удивляться своему сходству с Некрасовым» [1]. Этот пример приводился много раз. Нам хочется указать в связи с ним на непроизвольность, органичность и, следовательно, несомненность восприятия Маяковским некрасовской традиции. Маяковский был или становился «некрасовцем», даже подчас не задумываясь над этим.

Но вместе с тем у зрелого Маяковского есть и осознанное соотнесение себя с Некрасовым. Некрасов, естественно, входит третьим в «компанию» («Юбилейное») с Пушкиным и Маяковским. Луначарский писал в 1922 году, что Маяковский «гордо называет себя некрасовцем... в том смысле, что его поэзия все более и более проникается своеобразной напряженной публицистикой» [2]. В ироничном ответе на вопрос анкеты К. Чуковского об отношении к Некрасову Маяковский сказал о серьезных вещах, о проблеме, становящейся главной — «слово» и «дело»: «Мне нравится, что мог писать все, главным образом водевили. Хорош был бы в РОСТА.» Здесь говорится о поэтическом универсализме поэта, сместившего привычные понятия о поэтическом. Соотношение «слова» и «дела» обнаруживало

---

[1] «Знамя», 1940, № 3, стр. 166.

[2] В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. М., «Советский писатель», 1948, стр. 161.

и подлинный драматизм: «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Это, конечно, перекликается с Некрасовым: «Мне борьба мешала быть поэтом, песни мне мешали быть борцом».

Фольклорная струя творчества Некрасова пробивалась в творчестве других поэтов, прежде всего в творчестве пролетарских поэтов, деятельность которых была связана с большевистскими изданиями — «Звездой» и «Правдой», и особенно в творчестве Д. Бедного. Подобно Некрасову, Д. Бедный охотно обращается к фольклору. На этом пути искания поэта отмечены удачами и подлинно народным признанием. Здесь можно указать на популярность «Проводов» Д. Бедного. Но иногда обращение к Некрасову приобретает у него характер прямого подражания, перепева. Так произошло с повестью «Про землю, про волю, про рабочую долю», где есть заимствования и имен некрасовских героев, и некрасовских образов, и некрасовского стиха. По-некрасовски звучит «Письмо Якима Нагого»:

Писал сие послание —
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
А той деревни Босовой
Мужик *Яким Нагой*[1].

Конечно, такое обращение к Некрасову сознательно и подчеркнуто, но эффект его вряд ли велик, в частности, и потому, что некрасовские образы, в сущности, не оживлены, не вставлены в новую художественную систему, как у Маяковского, например, а взяты сами по себе. Ленинские слова о Бедном: «...Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»[2] — в полной мере характеризуют и характер отношений Бедного к Некрасову. Следовать Некрасову — значило быть впереди его.

Некрасовская традиция продолжилась и в творчестве большой группы советских поэтов, связанных с фольклором: Н. Рыленков, А. Прокофьев, А. Яшин и др.

---

[1] Д. Бедный. Собрание сочинений в 8-и томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1964, стр. 232.

[2] М. Горький, т. 17, стр. 45.

Но прежде всего здесь должны быть названы М. Исаковский и А. Твардовский.

Если Исаковскому ближе лирическая стихия некрасовской поэзии, то Твардовский прежде всего эпик. Правда, можно было бы сказать, что сама лирика Исаковского эпична, а эпос Твардовского лиричен. И эти качества их поэзии тоже возвращают нас к Некрасову.

Собственно некрасовские мотивы прощупываются у Исаковского не так часто и не так уж легко. «Люби — покуда любится» — некрасовская формула из стихотворения «Зеленый шум», но она обретает иной смысл и тон в мягком лиризме песни, характер которой мало общего имеет с драматическим лиризмом «Зеленого шума». Исаковского роднят с Некрасовым более общие принципы. Так, он, подобно Некрасову, строит свою лирику на сюжете. «В основном наша песня должна быть сюжетной», — писал Исаковский. Лирике Исаковского свойственна многогеройность, умение слить в органическое единство авторский лиризм с голосом другого лица, обычно человека из народа. Поэзия Исаковского очень органична, истоки этой органичности, думается, лежат в оживлении самого народного творчества на определенном этапе нашей истории. Таким образом, его поэзия не столько результат влияния поэзии Некрасова, сколько аналог ей, возникший в иных исторических условиях. В сущности, то же самое можно сказать и о поэзии А. Твардовского. Твардовский писал: «Периоды подъема в развитии поэзии знаменуются наибольшей способностью поэтического материала проникать в устный обиход народа». Может быть, этой формуле и нельзя придавать всеобъемлющего значения, но поэзию самого Твардовского она во всяком случае определяет, определяет она во многом и отношение поэзии Твардовского к Некрасову. Твардовский наследует Некрасову-эпику в исходных общественных и поэтических принципах. Он тяготеет к изображению сложных драматичных этапов народной жизни, он исследует эту жизнь в ее собственных формах прежде всего, отсюда — его фольклорность. Очень близка некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо» поэма «Страна Муравия». Их объединяет и пафос поисков народного счастья и разработка сюжета: путешествие, характер встреч героев, сцены ярмарки. Как отметила Т. А. Бесе-

дина[1], даже время года в поэмах (от ранней весны до уборки урожая) точно совпадает, что, впрочем, диктуется уже самим материалом, — характером привязанной к земле крестьянской жизни. Надо сказать, что сама близость Некрасову, почти заимствование из него в «Стране Муравии», пожалуй, определена еще недостаточным проникновением в глубины народной жизни. Думается, что другая поэма Твардовского — «Василий Теркин», внешне как будто бы более далекая от некрасовского творчества, внутренне, в сути своей ближе ему. «Василий Теркин» — произведение, лишенное всякой умозрительности; органичное и самой историей народа неизбежно рожденное. Народный характер, пробужденный войной и раскрывающийся в ней, — вот историческая основа создания эпической поэмы Твардовского. Фольклор, народное творчество — та форма, в которой этот характер находил выражение в самой жизни и, как следствие этого, в поэме. «Василий Теркин, — писал Твардовский, — вышел из той полуфольклорной современной «стихии», которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п.... И в этом смысле «Книга про бойца», как я уже отчасти говорил, — произведение не собственное мое, а коллективного авторства»[2].

Василия Теркина, действительно, создал народ, и это, наверное, высшая похвала поэту Александру Твардовскому.

Поэзия многих современных поэтов свидетельствует, что традиции некрасовской поэзии живы, что встречи с Некрасовым повторятся, но по-настоящему они повторятся только в новых поэтических открытиях.

---

[1] Т. А. Беседина. О некрасовских традициях в творчестве М. Исаковского и А. Твардовского. Ученые записки Вологодского пед. ин-та, т. VII, 1950, стр. 119.

[2] А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1963, стр. 168.

---

50 к.



